الهيئة العامة لقصور الثقافة
اقليم القناة وسيناء الثقافى

المؤتمر الرابع لأدباء القناة وسيناء

السويس - فبراير ٢٠٠٠

رئيس المؤتمر

ابراهيم عبد المجيد

أمانة المؤتمر

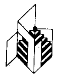
ابراهيم جمال «الأمين»
جمال حراجى
حاتم عبد الهادى
محمد الدسوقى
محمد سعد بيومى

راجع الكتاب وأعده للنشر

جمال حراجى

بسم الله الرحمن الرحيم

الهيئة العامة لقصور الثقافة
اقليم القناة وسيناء الثقافى



مطبوعات
اقليم القناة وسيناء الثقافى



رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير

عبد الرحمن نور الدين

أول الكلام

قبل أن نتصفح أبحاث هذا الكتاب النقدى الذى يطوى بين صفحاته مجموعة من الآراء البحثية حول النقد وعلاقته بالمنجز الإبداعى، وقراءات مختلفة فى إبداعات أدباء من الإقليم محاولة منا لفتح باب النقاش وتباين الرؤى واتفاقها حول هذه الإبداعات.

ونحن على مشارف الألفية الثالثة علينا أن ندخلها برؤى مغايرة ومتطلعة إلى مستقبل الكتابة الجديدة التى ربما تكون هى مفتاح الدخول إلى قلب العالم فى هذه الألفية الجديدة وهذا هو ما قدمه الدكتور محمد عبد المطلب فى كتابه «النص المشكل» بالبحث فى التراث العربى لإيجاد جذور قوية للنص النثرى فى هذه الكتابات التراثية وأيضا تأويل الأستاذ الناقد صلاح اللقانى أو على حد تعبيره نقد «النص المشكل» ليأخذنا فى سياحة نقدية جميلة لهذا الكتاب الجميل ويبهرنا الدكتور علاء عبد الهادى حول تأملاته النظرية فى خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية ويطوف بنا الدكتور محمد بريرى فى إقتراضه الأولى حول تطور الخطاب الشعرى من منظور ثنائية الشفاهية والكتابية وتشكل الظواهر الثقافية فى الخطاب الشفاهى والكتابى.

ثم ينقلنا الدكتور سيد البحراوى إلى منطقة التداخل والانفصال بين النقد والإبداع فى علاقة إبداع إنسانى بين النقد والإبداع.

وننتقل من المحاور النظرية إلى المحور التطبيقى لإلقاء الضوء على عدد من المبدعين ففى شعر العامية قدم الدكتور عزازى على عزازى قراءة لمجموعة من الشعراء فى إقليم القناة وسيناء كما قدم الناقد عمرو رضا رؤية نقدية أيضا لمجموعة من الأصوات المتباينة فى رؤاها الإبداعية باختلاف أدواتها فى الكتابة وفى الفصحى قدم الدكتور صلاح السروى رؤيته النقدية فى اتجاهات القصيدة فى شعر القناة وسيناء «عصور متباينة فى زمن واحد» من القصيدة العمودية حتى النثرية.

وفى القصة القصيرة طاف بنا الأستاذ الدكتور أحمد السعدنى حول أهم الظواهر الفنية لأربع من مبدعى القناة كما قدم الشاعر حاتم عبد الهادى رؤيته حول الحداثة وأزمة النص لعدد أخر من المبدعين وأخيراً كانت هذه الوريقات التى تفتح باب المناقشة والحوار حول العديد من القضايا للروائى على المنجى والشاعر سيد عبد الرحيم والشاعر حاتم مرعى.

نتمنى أن نكون قد استطعنا أن نقدم مجموعة من القراءات والرؤى التى تسبب ثراء ثقافى أكيد فى «مؤتمرنا الرابع لأدباء القناة وسيناء».

جمال حراجى

ظواهر فنية فى مجموعات أربع لمبدعى إقليم القناة وسيناء

أ.د : أحمد السعدنى

فى بداية الأمر أحب أن أشير هنا إلى أن المجموعات الأربع التى بين يدى «أحلام وسكاكين»، وقراءة فى وجه الحبيبة»، و«تجاعيد على حجر من ذهب»، و«آه يا ليل يابحر»، لا تصور خصوصية ميتافزيقا المكان فى منطقة القناة وسيناء التى لها خصوصية وعبق خاص نجدها عن مناطق أخرى من أرض مصر، ولم يأخذ الكتاب من المكان سوى البعد الجغرافى له، أى البعد الظاهرى .

كما أن المجموعات الأربع تتبدى فيها بعض الظواهر الفنية المرتبطة بالطفل المصرى، وبنفسية الإنسان المصرى بشكل واضح مثل ظاهرة الانتظار، وظاهرة الإرجاء، وظاهرة المعاناة التى تشكل القهر، سواء كان سياسيا أو اجتماعيا، أو اقتصاديا.

وسوف نلاحظ هذه الظواهر فى عرضنا لأعمال المجموعات الأربع .

مجموعة : أحلام وسكاكين – لمحمد عيسى القيرى

يقسم الكاتب مجموعته القصصية إلى مجموعات ثلاث؛ الأولى بعنوان : «كفر حرب – أساطير منسية» – والثانية بعنوان: «بيوت وشوارع» – والثالثة بعنوان «أحلام وسكاكين»، وهو عنوان المجموعة كلها تتكون المجموعة الأولى من قصص ثلاث – وتتكون المجموعة الثانية من خمس قصص، وتتكون المجموعة الثالثة من قصص أربع.

ومن الواضح أن المجموعة الأولى والمجموعة الثانية فى ثمانى قصص، ضعف عدد القصص فى المجموعة الثالثة. والثمانى قصص تقف أمام المكان، ولكن بأى معنى؟..

١-١- توقفنا القصة الأولى «شذى» أمام المكان جغرافيا، وما لهذا المكان من علاقة بأحداث تدخل فى مجال الأسطورة .. ويستعمل الكاتب فيها من تقنيات الحكى الشعبى مقولة الراوى (كان ياماكان) الافتتاحية والبنت (ندى) تحلم بالزوج وبالبيت، والفتى المحبوب يمنيها بالزواج وبالبيت على الأرض التى يقفان عليها، (بيت مثل بيوت كفر حرب الواطئة–ص١٠)، والأطفال يخرجون منه

ليلعبون بطين الكفر وترابه.. ذهب الفتى وعاد ليأتى بنقود تجعله نظيفا نظافة لم يتعودها أهل الكفر، بيد أنه لم يحقق لها أملها، وإنما تنصل من عهده معها، وتنتهى القصة بوقفة أمام المرأة الأرض الوطن الأم الحب، فيها هذه الموجات الأسطورية، وهذه التلويحات بما فيها من انتماء وتمرد على التنصل من الأصالة، والتي أشار إليها الكاتب فى التعبير الذى طرأ على الفتى الذى لبس البنطال الجينز والقميص الحريرى. وكأن الأصالة تتعانق مع الفقر والتخلف والطين والتراب، وإن كان المؤلف قد جعل منه فتى لا يعنى بعهود الحب، فيخرج على قيم الكفر، ليس فى المظهر فحسب، بل فى المخبر أيضا- يرصد الكاتب هذه الرؤية فى نهاية القصة: (وهناك فى أرضها الفضاء حيث سيكون بيت لن تسكن فيه، ولن يضمها مع حبيبها العائد- جلست على حجر وظلت تبكى من مغيب الشمس وهى تبكى ودموعها تنسال خيوطا رفيعة على وجهها ساقطة على أرض الحلم فى الصباح لم يجدوها هنا، ووجدوا فى نفس مكان الحجر الذى كانت تجلس عليه الحنفية، حنفية ندى والماء ينسال فيها خيوطا رفيعة ساقطة على الأرض-ص١١).

١-٢- والقصة الثانية «تاتا» تقف أمام التناقض الجاد بين «كفر حرب» وكل من «حى الأفراح» و«حى الورود» ، الأول بفقرة وطينة وترابه وقاطنيه الذين يهربون من البراغيث والسعال، والحيين اللذين يعيش فيهما علية القوم والأغنياء، وتمثل هذا التناقض فى افتتاح «عبد الغنى» (لاحظ دلالة الاسم) مشروعا فى الكفر ودعا إلى الافتتاح الوجهاء والأغنياء والمسئولين وتحكى القصة عن ضياع الكلبة «تاتا» كلبة زوجة المسئول الأول فى المدينة .

١-٢- أما قصة «عمارة البيه» فتوقفنا أمام ميتافيزيقا المكان هذه المعطيات الميتافيزيقية المرتبطة بالمكان والتى تشكل تقاليده وأعرافه ومفاهيمه وقيمه- بيد أن ما جاء به الكاتب ليس وفقاً على «كفر حرب»، وإنما هو مرتبط بأى مكان فى مصر، بل فى العالم العربى، أى أنه جزء من تكوين العقل العربى، العفاريت ومحاولة تفسير نزول الدم من الصنابير فى العمارة بدلا من الماء- ويفسرها الكاتب تفسيرا فيه انحناء للوطن، ورؤية فنية لأحداث هزيمة السابع والستين، فالدم دم الجنود الذى يطارد القادة الذين فروا من الحرب، وتركوا الجنود البسطاء الفقراء لتُسفك دماؤهم (بطائرات العدو المرسوم عليها ذبابة بأجنحة ستة -ص٢٨).

والقصة تحمل تاريخ ١٩٨٧، نفس تاريخ القصتين السابقتين وأظن أن البعد الأسطورى فى القصة الأولى يتواءم مع البعد الواقعى فى القصة الثانية، ولكنه لا يتواءم مع البعد الميتافيزيقى فى القصة الثالثة إلا فى الإشارة إلى العفاريت التى تسكن العمارة، والتى يفسر الكاتب ظاهرة الدم فى الصنابير هذا التفسير الذى أشرت إليه - وإن كنت أري أن التاريخ قد أصبح بعيداً لهذه الرؤية عن هزيمة ١٩٦٧ وخاصة وأن ١٩٧٣ قد جاءت بعدها لتغيير الكثير من الرؤى والمفاهيم .

٢- يتكون المجموعة الثانية المسماة «بيوت وشوارع» من خمس قصص تتراوح سنوات نشرها

أو تأليفها بين سنة ١٩٨٣، وسنة ١٩٩٢.

٢-١- أن القصة الأولى «فم ووجه- ١٩٨٣» على لسان المتكلم يستعمل فيها الكاتب تيار الوعى بتكتيكاته المختلفة، وخاصة الزمن النفسى- يبدأ المتكلم حديثه عن أنه لايجب أن يرى أحدا يبص، وفى جبهته بين الحاجبين أثر لجرح قديم أحدثه أحدهم حين شتمه إذ بصق أمامه. يعود المتكلم إلى الماضى حين كانت أمه تملأ الحائط المجاورة ببصاقها ويعود إلى الحاضر حين بصق أحدهم فى وجهه، بصقة الأم كانت الرمال تمكن منها، أما ببصقة الرجل (عم سعد) فكانت موقفا منه، فهى بصقة (هذه لكل الأسماك من نوعك - ص٥١). يعود المتكلم إلى الماضى مشيرا إلى أخته الأرملة التى مات زوجها شهيدا للاعتداء الإسرائيلى على مصنعه بما فيه من مدنيين، إذ قذف بقنبلة ويجمع الكاتب بين الموت والجيش (نهاية الحياة وبدايتها)، فيشير إلى قول المتكلم بأنهم لم يجدوا جثة زوج أخته، التى كان يجب أن يقرأ فى حجرتها المجلات التى تتضمن الصور العارية - ويشير أيضا إلى تأزمه من البصقة، إذ بصقت أخته فى وجهه حين ضبطته على سريرها يمارس العادة السرية ناظرا إلى المجلات العارية- يعود إلى الحاضر حين وقف بسيارته أمام محل «فيفا» وطلب «الآيس كريم»، واقترب (عم سعد) من السيارة وبصق فى وجهه، موقفا منه لكلامه المزوق الذى يكتبه فى الجريدة وقد انسلخ من جلده إذ أصبح من السمك الكبير يعود إلى الماضى ليشير إلى أن أباه كان يبصق بعد تعاطيه المضغة والعطرون.. ينتقل إلى الحاضر وكيف غضبت زوجته لما فعله الرجل وشكها فى أن بينه وبين الرجل شيئا غير مشرف، وإلا لما سكت عما فعل كانت البصقة حريقا فى وجهه، ذهب إلى الطبيب الذى قام بتحليل بقايا البصقة على المنديل لتكون نتيجة التحليل أن صاحب البصقة يعانى من فقر حاد وسوء تغذية وأحلام غارقة فى الفول المدمس والعسل بالطحينة، وثلاثة أطفال بلا أم، أكبرهم ربيع الذى يعرج، يشير المتكلم إلى أحداث الطلبة حيث اشتبكوا مع الشرطة، وكيف جرح الفتى النحيل وهو يصيح تحيا مصر، وكيف حملوه إلى دكان (عم سعد) الذى آواه فى بيته - ثم خرج- وبعدها أصبح يكتب ثلجا، بعد أن كان يكتب فى غرفة بشارع عثمان بلا بلاط وعلى منضدة ذات أرجل ثلاثة مقالات كلماتها خناجر ورصاص ونار.. المفارقة بين موقف المتكلم فى الماضى وموقفه فى الحاضر، بين الفقر والفول المدمس والعيش البلدى والبراغيث، وبين الحلل الأنيقة والسيارة والزوجة الجميلة والحياة التى يقول عنها (إنها بلا ملح ص٥٨) - هذه المفارقة هى سب موقف (عم سعد) منه تكرر المقولة : (لو انتظر قليلا لأفهمته) طوال القصة مرات ست. وما يريد أن يفهمه إياه هو الحبر فيما يرى لتحوله من خندق الفقراء الشرفاء إلى ساحة الأغنياء الملونين، من خندق أصحاب الروح والقلب والوجدان القومى والحس الوطنى، إلى من لا قلب لهم ولا حس ولا شعور ببلدهم، والمبرر هنا (حاربت لكى يأكل كل الجوعى وفشلت) تعبت، أليس من حقى أن أعيش لى يومين - ص٥٦).

وتكون نهاية القصة عدم رجوع «الأنا» المتكلم إلى الحياة التى كان يعيشها بحسها وشعورها وقيمها، بعد أن طلق «سميرة» زوجته وخلع ملابسه، وذهب إلى (عم سعد) فى دكانه واعتنقا، يرقد مرة أخرى إلى «سميرة» وإلى السيارة التى مضت تشق الطريق كخيل مذعورة من الماضى الذى ظهر متمثلا فى (عم سعد).

شخصية «الأنا» هنا شخصية درامية انتقلت من النقيض إلى النقيض، وواصلت مسيرتها مبررة هذه المسيرة تدبيرا مقنعا من الناحية الفنية، وتمر بمراحل من القلق والتوتر شأن الشخصية الدرامية، وما القصة كلها إلا مرحلة من مراحل القلق والتوتر الدرامى فى الشخصية.

والقصة تدل على تمكن الكاتب من أدواته الفنية إذ يستعملها استعمالا ذكيا- وإذا حاولنا أن نوقف النظير الواقعى أمام النظير الفنى، لرجعنا بعام كتابة القصة إلى ما قبل عام ١٩٨٣ بسنوات كثيرة.

٢-٢- فى قصة «بيت وشارع» مقابلة بين ما فى البيت وما فى الشارع، على الرغم من أن هناك شيئا واحدا يجمع بينهما؛ وهو كراهية «الأنا» المتكلم «للسبانخ» فى البيت هناك صراع بين الزوج والزوجة، فكلاهما يحب ما لايحبه الأخر وكلاهما يصر على رأيه، وليس فى القصة بعد سياسى سوى الإشارة إلي الصدام بين الطلبة والشرطة على شاشة التليفزيون، الذى يصر الزوج على معاودة رؤيته، فالزوج رجل يفهم فى السياسة، والزوجة لا شأن لها بها(شتمنى وقال كلاما كثيرا: إنسانية وقهر، عنصرية، أمريكا، حرية، كلام كثير لم أفهم منه شيئا - ص٤٢).

أما فى الشارع فهناك صراع من نوع آخر على المستوى الفكرى غانية تتفق مع الزوج على الذهاب معها إلى بيتها فى «عزبة التراب» وإشارات إلى الفجوة الطبقية، وإلى المستثمرين الذين كانوا يدفعون لها بالدولار، وإلى رجال النفط، والأجانب الذين امتلأت جيوبهم وسافروا، فى إشارات واضحة من المؤلف إلى الفئات التى أفادت من الانفتاح، بعد أن غيرت مصر طريق الإشتراكية الذى سارت فيه شوطا .. وفى الجانب المقابل ذلك الفتى الملتحى الذى يحمل صندوقا خشبيا يطالب الناس بالتبرع للمجاهدين الأفغان وتنتهى القصة بالموقف الرافض للمجتمع بشكله هذا وبتناقضاته، وقد تمثل هذا الرفض فى التقيؤ الذى حدث للمتكلم ويمكن أن تكون القصة هنا قصة وجهة النظر التي يراها الكاتب، فالبيت والشارع مكانان، والأحداث التى تشك لوجهة نظر المؤلف تندرج أيضا تحت مظلة الرأى العام الذى يرفض الزيف والاحتكار والقهر وسيطرة رأس المال، ولذلك لم يكن غريبا أن تأتى القصة على لسان المتكلم.

٢-٣- القصة الثالثة «حكاية الصبى شعبان» - قصة ساذجة ، على الرغم من أن تاريخ كتابتها (١٩٩٠) أى بعد القصة التى أشرت إليها منذ قليل «بيت وشارع» بعامين، بيد أن البناء الفنى فى القصة السابقة أكثر تماسكا من بناء هذه القصة التى تحكى على لسان المتكلم قصة

الصبى شعبان الذى قتل أخاه من اجل ساعة حائط، ومن السرد نفهم أنه هو «الحاج شعبان» الذى فعل تلك الفعلة على الرغم من أنه لم يكمل سرد القصة على سامعيه».

٢-٤- والقصة الرابعة «لا - ١٩٩١» جاءت أيضا بضمير المتكلم الذى يعانى من آلام ووهو فى الحمام يقضى حاجته، وهو يصبر على أن يعلم طفله أن يقول «لا»، التي لم يستطع هو أن يقولها مرة واحدة، وذلك للقهر الذى يواجهه على المستوى الهام حين واجهته دبابة العدو، وعلى المستوى الخاص حين واجهه اللص بسكينة، وهى كذلك شأنها شأن القصة الثالثة من حيث مستواها الفنى .

٢-٥- جاءت القصة الخامسة بعنوان : «يا شارع المستشفى المشانق فيك كثيرة» - ١٩٩٢- وقد اختصت ببناء قريب من بناء الحكاية الشعبية، تمثل فى لغة القص؛ يبدأ الكاتب قصته على هذا النحو (زمان ما كانش غير خطين رفيعين وطوال على الخريطة الورق شاور مهندس كبير على مربع صغير.. رمى للخطين الرفيعين الطوال على الرملة، جاب الفواعلية والأسفلت، ولون الرملة بالأسود.. على الرصيف دبت خلايق كثيرة فوق رؤوسهم حبال خشنة ومعقودة تهزها ريح الزمن تهتز-ص٦٩)

البداية توحى بأن بناء المستشفى ليس فيه خير، بل هو شر، خاصة بعد أن شق شارع المستشفى، لأن الشارع ضم مشنقتين، المشنقة الأولى حب بين فتى وفتاة على الرغم من اختلاف دينهما، (والكعكة فى ميدان المدارس طوق حجر بيضيق على رقابهم-ص٧٠) وهناك بينهما حريقة وبحر ودم كما قيل لهما، لكن الفتى يرى أن الذى بينهما جسر خوف، وأنهما نوعان من نهر واحد بينهم الدلتا، فى مقابل هذه الصورة حب لا يقاوم المشاعل والحجارة والعيون العذارة. وتكون النتيجة الحتمية أن الشارع أصبح (طويل طويل ومظلم-ص٧١).

أما المشنقة الثانية فهى مشنقة الفقر التى تدفع «دانيال» المعقد إلى بيع كتب إسلاميه منها كتاب الرد على النصارى والكفرة، يجمع بين المشنقتين و«ديع» الساعى فى الديوان الذى يعمل به الفتى والفتاة، الذى يحذرهما بأن حكايتهما (ممكن تحرق شارع أو حى بحاله- ص٧١) وهو أبو «دانيال» المعقد الذى أصيب فى حرب ١٩٧٣- قسوة الحياة فى الفقر، وقسوة العقول فى وضع الاختلاف الدينى عقبة أمام الحب، ووجهة نظر المؤلف أن (شعاع الشمس كان بيلسوع فى وشوشهم ، لكن شارع المستشفى اتمدد قدامهم طويل طويل ومظلم-ص٧١-٧٣).

البناء الفنى بناء محكم تماما، ولعلها أكثر قصص المجموعة التى بين يدى بناء جماليات اللغة، جمل قصيرة موحية رامزة، تحمل دلالات أعمق من ظاهرة، لأنها تستدعى من المخزون هموما سياسية وهموما نفسية، وهموما اقتصادية، وتوقفنا أمام لغة القص فى القصة القصيرة التى كان رائدها «يحيى الطاهر عبد الله»، كما يشير فى تقديم المجموعة «الأستاذ عبد الحميد بسيونى»،

ومن ناحية أخرى فإن الكاتب يجعل النظير الواقعى يسير جنبا إلى جنب مع النظير الفنى فى اختيار شخوص القصة، و«ديع» و«دانيال»، و«الفتى» و«الفتاة» ، و«الحاج حسن البقال» - بل وفى قصة الحب بين فتى وفتاة مختلفين دينيا- وفى الفقر ذلك القاسم المشترك بين مجموعة الشخوص ومن ناحية ثالثة فنية الحكى

***

٣-١- القصة الأولى فى مجموعة «أحلام وسكاكين»- قصة هى وهو وما حدث عند المزلقان - ١٩٨٣»، والمجموعة فى قصص أربع - على الرغم من أن الكاتب يريد أن يشعرنا بالمكان بشكل مباشر، حى «البراءة» والمزلقان، فإن القصة - الصورة- هنا جاءت متناولة بعدا إنسانيا، يمثل محورى حياة الإنسان على الأرض، الحياة والموت. الحياة متمثلة فى عاشقين ، الرجل - على قدر ما يملك - يتيح لها حياة فى شقة (بلا صالات فسيحة ولا مقاعد كثيرة مذهبة، ولا نجف تراها هى شقة كئيبة فى حارة ضيقة- ص٨٤) يقطع هذا الحوار عند قولها : (كل ما أريده هو - ص٨٤) صرخة صبى تمثل المحور الثانى من دراما الإنسان على الأرض، وهو الموت، موت «خلف» صاحب عشة البوص الذى يعمل بالنهار على عربته، ويصنع الشاى لسائقى الموقف القريب منه فى الليل، سرقت عربته والحمار فى الليل منذ أيام ثلاثة وفى الصباح هدمت البلدية كشك الشاى، لم يحتمل الرجل الحدثين، فمات- الفاصل بين الحياة والموت شريط السكة الحديد الممتد؛ النهر فى عقل الإنسان المصرى، النيل، نهر الحياة، إذ يدفنون موتاهم فى الجانب الآخر من النهر، هكذا كان الفراعنة، هكذا تتبدى - الصورة- ميتافيزيقا المكان- تكررت كلمة الحياة - فلنتزوج مرة واحدة فى شكل موافقتها على الرغم من اعتراضها على الشقة، فى حين تكررت كلمة الموت بشكل واضح مباشر مرات ثلاث : خلف مات. غلبه الموت على الحياة يوضحها الكاتب بشك لرامز إذ نادته الفتاة، وكررت النداء، بيد أنه (مضى وهو يردد شاردا: خلف.. مات- ص٨٥). مصفاة الوجدان المصرى تقطر موتا، لأن الموت هو الحقيقة الوحيدة فى هذا الكون، التي أدركها الإنسان المصرى القديم، فجاءت حضارته متمثلة فى فلسفة الموت، التحنيط وبناء المعابد والأهرامات، وفن البناء، وعلوم الهندسة، والطب كلها ارتبطت بالموت، وجاءت الحضارات التالية لترسخ فلسفة الموت فى الضمير الجمعى للإنسان المصرى، إلى الحد الذى يجعلنا نجمع بين الحياة والموت فى بناء لغوى واحد، نقول مثلا على لسان إنسان يحب إنسانا آخر «بحبه موت»..

مهما يكن من أمر فالقصة تحسب للكاتب فى رصيده الفنى الجيد، على الرغم من اعتراض على العنوان الذى فيه شك فى وعى المتلقى.

٣-٢- الصورة الثانية بعنوان: «للنرجس أن يزهو- ١٩٩٢» قطرة مرارة : (كل ما أطلبه الآن مكان مريح للحزن، هل أذهب لصاحبى فى الغرفة العلوية أشرب شايه الثقيل المحلى بملعقة لى

وملعقة له من مرارة هذا العالم – ص٨٠)

المكان بشكل مباشر يأتى به الكاتب فى إشارته إلى شارع المستشفى والمشنقة دلالة فى ذهن الكاتب على الفقر، الذى يتمثل هنا فى مصروف البيت والمسئوليات المنزلية، والبيت الفقير الذى يبيع ابنته لبيت غير فقير فى الخليج – أما المشنقة الأخرى التى رأيناها فى قصة «ياشارع المستشفى» ، فإننا نراها هنا فى أخبار البوسنة، حيث يتبدى – كما يشير المؤلف– ذلك الصراع الذى تؤججه روح صليبية عالمية فى أحداث البوسنة.

٣–٣– أما الصورة الثالثة بعنوان «عن الغيمة التى مرت ولم تمطر–١٩٩٢» فليس فيها من جديد يحسب للكاتب فى البناء الفنى ولا فى الرؤية، ولا فى وجهة النظر، سوى هذه العلاقة بين نوعية الطعام والزواج – هنا «تقلية الملوخية» التي أغرته بالزواج، ثم كره الملوخية بعد الزواج، نفس الشأن مع «السبانخ» فى قصة «بيت وشارع– ١٩٨٨».

٣–٤– أما الصورة الرابعة بعنوان : «حلم وسكين– ١٩٩٣» فهى تصور بشاعة واقع الحياة، كل شيء بثمن – زواج المشوهة مقابل إعطائها كلية من كليتها لرجل يحتاج إلى كلية .. وكلاهما فقير، لا هى تستطيع أن تدفع نفقات عملية التجميل، ولا هو يستطيع أن يشترى كلية الفقر قاسم مشترك فى مجموعة الصور، بل فى المجموعة كلها.

وبعد «،فالقيرى» كاتب له رؤيته الخاصة، وله موقفه إذا اتفقنا على أن القصة القصيرة موقف، وعلى أن الكاتب مفكر له وجهة نظره تجاه الحياة والأحياء والسياسة والمجتمع والإنسان.. والمجموعة تتراوح قصصها القصيرة وصورها بين البناء الجمالى الجيد، وبين البناء الجمالى الساذج، كما أشرت فى الدراسة– وهناك عيب فنى فى كل المجموعة، وهو عنوان القصة عند الكاتب فيه مباشرة وتقرير، والعيب هنا إما أنه يشك فى ذكاء المتلقي، أو أن مفهوم القصة عنده لم يزل هو هذا المفهوم التقليدى الذى يحاول أن يؤكد للمتلقى واقعية الحدث، كما كان الشأن فى القصص الأولى القصيرة عند «محمد تيمور»، وخاصة قصته الأولى «عطفة.. منزل رقم ١٣».

مهما يكن من أمر فأدوات «القيرى» الفنية أدوات جيدة يحس استخدامها، وإن كنت أزعم أنه يضن على المتلقى بقلة إنتاجه، فى حين أنه لو تخلى عن بخله الفنى، ودخل مغامرة الإبداع بقدم راسخة يملك أدواتها لقدم لنا رؤى جيدة، وأعمالا طيبة فى إطار القصة القصيرة.

–٢–

مجموعة : قراءة فى وجه الحبيبة لمحمد أحمد الدسوقى :

مجموعة صور جاءت فى ستة عشرة صورة، وليست قصصا قصيرة، فالصورة من حيث الحجم أقل من القصة القصيرة، ومن حيث البناء، فالصورة لا تقف أمام حدث أو رؤية أو موقف، بل تقف أمام صورة وقد تتضمن الصورة موقفا .

في المجموعة عدد من الظواهر الفنية نحب أن نشير إليها.

١- ظاهرة الانتظار وأحب أن أشير هنا إلى أن ظاهرة الانتظار عندنا تختلف عن الظاهرة فى الأدب الغربى- فقد يحلوا أن يقال إن ظاهرة الانتظار فى الأدب العربى مرتبطة بظاهرة الانتظار فى الأدب الغربى، وخاصة بعد أن ظهرت دراما «فى انتظار جودو» «لبكيت» بيد أن الأمر مختلف فى جذور كل منهما (ظاهرتى الانتظار فى الأدب العربى والأدب الغربى) - فالجذور فى الأدب الغربى تنطلق من ظاهرة الفراغ الروحى فى الحضارة الغربية، فى حين أن الظاهرة تنطلق عندنا من جذور تاريخية وحضارية وجغرافية، فمنذ الفراعنة، ومنذ ننتظر «إيزيس» أن يكبر ابنها «حورس» لينتقم لأبيه «أوزريس» من «ست» والظاهرة ممتدة فى العقل المصرى، بل إن الأسباب الجغرافية التى شكلت شخصية مصر توقفنا أمام جذور الظاهرة، فمصر قلب العالم العربى وبؤرة العالم الإسلامى وركن العالم الإفريقى كما يقول «جمال حمدان» في كتابه شخصية مصر - وقد فرض عليها هذا الوضع الانتظار والترقب، كما أكده المناخ، وأن مصر بلد زراعى، الفلاح فيها يبذر البذرة ثم ينتظر السقى الذى يأتى من السماء أو من النيل، ثم ينتظر أن ينمو الزرع، ثم ينتظر الحصاد، سلسلة من الانتظار أكد فيها المراحل الحضارية التى تناوبت التاريخ المصرى، الحضارة المصرية القديمة، والركيزة الأولى الديانة والعقيدة التى نؤمن بالبعث، والميت فى الاخرة ينتظر الثواب أو العقاب، توالت الديانات على مصر بعد الديانة المصرية القديمة التى تتمثل فى عبادة الشمس - كل الحضارات القديمة عبدت الشمس- المصرية - والبابلية والأشورية - الحيثية - جاءت المسيحية إلى مصر ثم جاء الإسلام إلى مصر، فأصبح انتظار الآخرة ركيزة أساسية فى الديانتين .

وهناك أسباب تاريخية أهمها جحافل القراءة الذين غزوا مصر وما فعلوه بالمصريين من ظلم رسخ فى النفسية المصرية ظاهرة الانتظار؛ انتظار المخلص من عبث الأجنبى بمقادير المصريين، بدءا من الهكسوس ومرورا بالرومان، ثم المماليك والعثمانيين والفرنسيين والانجليز.. أصبح الأمر إذن ظاهرة فى الضمير الشعبى الجمعى، أما «انتظار جودو» فهو انتظار الله الذى لا يأتى، انتظر فى الحضارة التي أفلست روحيا بعد أن هدم الفلاسفة فى القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر (عصر العقل- كما يشير مؤرخو الفلسفة الغربية) فكرة الألوهية، وركرزها «نيتشه» فى مقولة «لقد حل الإنسان الأعلى محل الله - أن الآله قد مات» والعقل الغربى الآن ينتظر نظرية كونية تبنى على الفلسفة والأخلاق بعد أن أفلستا، كما يشير «أشفتشر» فى كتابه «فلسفة الحضارة»- وقد أجمع عدد من الفلاسفة والمفكرين فى الغرب على سقوط الحضارة الغربية لأن بها فراغا روحيا .

(مثلا : تدهور الغرب لاشبنجلر ١٩٠٥، فلسفة الحضارة لا شفتشر ١٩٣٤- الإيمان

والحضارة – هارولد لاسكى ١٩٣٧–سقوط الحضارة – لكولن ولسن – ١٩٥٦).

مهما يكن من أمر فإن الانتظار جزء من تكوين عقل الإنسان المصرى ونفسيته – والفن بأجناسه المختلفة، ومنها الأدب بأجناسه المختلفة أيضا– الشعر– من القص– الدراما– تعبير، ليس غريب إذن أن تكون ظاهرة الانتظار ملحما واضحا فى الأدب العربى فى مصر – ويمكن رصدها فى الصور : «انكسار»، و«قراءة فى وجه الحبيبة»، «ولقمة» ، و«انتظار»، و«هاتف».

٢– القهر؛ وللقهر شكول مختلفة رصدها الأدب العربى فى مصر بأجناسه المختلفة– ولعل أهم هذه الشكول شكلان : القهر السياسى والقهر الاجتماعى – وهذان الشكلان يمكن أن يتشكلا فى نسيج واحد فيفرزا إفرازا واحد هو الفقر – نلاحظ قهر الفقر فى الصور: «الثقب»، و«المصيدة» و«المشهد الأخير»، و«البدلة القديمة»، و«الكلب»، و«لقمة»، وكلا الشكلين من أشكال القهر مرتبط أصبح نظام الحكم بعيدا عن مبدأى الشورى والعدالة الاجتماعية. فقد كان حكم الفرد الفرعون ابن الآله، وإن كان التاريخ المصرى القديم قد شهد فترة من الرخاء والتقدم الحضارى العظيم، ومطالبات الفرعون للوزير الأول بأن يقر العدل بين اليأس– أما مرحلة الغزو والاستعمار، فلا عدل ولا شورى، الهكسوس(فى الشمال لأنهم لم يتوغلوا إلى الجنوب) – ثم الرومان، ثم المستعمرين الذين جاءوا بعد ذلك، أما فى بداية الحضارة الإسلامية التي أظلت مصر بمظلتها منذ القرن الأول للهجرة، فإن مبدأى الشورى والعدالة الاجتماعية قد غابتا عن الممارسة منذ أن طالب «معاوية بن أبى سفيان» بالبيعة ليزيد ابنه فى حياته ثم بعد موته، مما حول الخلافة إلى ملك وراثى، كما استأثر الخلفاء بالقصور والمزارع والحدائق والاغتراف من بيت مال المسلمين .

٣– الإشارة والرمز، حتي يتواجه النظيران – النظير الفنى والنظير الواقعى – واجب أن أشير هنا إلى أننى لا أحب فصل الظواهر المعنوية عن الظواهر الفنية، أو فصل الشكل عن المضمون، أو النص عن المحتوى، وإنما هى تشكيل جمالى واحد فى شكل فنى لا يمكن فصل أيهما عن الآخر. ويمكن أن نرى هذا الرمز وهذه الإشارة فى الصور : «الثقب»، و«الخوف والطريق»، و«المصيدة»، و«الورقة» ، وإن كان فيها بعض الغموض، و«الكلب»، «والمحاكمة»، و«انتظار».

الفأر والقطة والكلاب والصراع القطة والكلب، والحيوانات المختلفة، جميعها يحلمها الكاتب إشارات ورموزا للصراع فى الحياة.. بيد أن صورة المحاكمة أكثر هذه الصور إحكاما، والبناء الفنى فيها جيد تماما لأنها توقفنا أمام النظير الواقعى فى حياتنا السياسية، وفى الإطار الحياتى الذى تفرضه نظم الحكم على الشعوب التي لا تمارس الديموقراطية، الأمر الذى يجعل أصحاب الحقوق الشرعيين من الشعب، وأصحاب المصالح والمقهورين يتصارعون ويختلفون، بل يتعادون، وتصبح المصالح الخاصة أساسا للحياة دون نظر إلى مصالح الآخرين، بل أن قوى الظلم تستعمل البعض أدوات لضرب المختلفين معهم.

٤- التركيز والتكثيف، وهى ظاهرة فى كل صور المجموعة الست عشرة، وهذه السمة أداة فنية جيدة استعملها الكاتب بشكل طلب، مما جعل المجموعة على درجة عالية من الجودة الفنية لأن الكاتب على وعى تام باستعمال أدواته وتكتيكه من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن كتابة الصورة أصعب بكثير من كتابة القصة القصيرة، وهذا شيء أحمده للكاتب - والبناء اللغوى فى المجموعة بناء سليم، استعمال الجملة ، واستعمال الكلمة الدالة التى تفصح عن دلالتها بلا غموض ولا إبهام، وإن كنت أشير هنا إلى بعض الكلمات التى جاءت دون دلالة.

مثل (ما زلت أحاكيها) فى آخر صورة «قراءة فى وجه الحبيبةص٣٠» و«يلتقيه» فى أول صورة «الكلب»ص٣١- و(ميزانيان ولا يتعارضان) فى صورة «المشهد الأخير»ص٢٤ هذه الإشارات من الضرورى أن انبه إليها لأن لغة الكاتب لغة محكمة ومعبرة تعبيرا دقيقا عما يرمى إليه، ولا يفسد جمالها شيء.

والصورة ترصد وتصور تقول ، لكنها لا تأخذ موقفا، وهى بمنطقها الفنى هذا تجعل المتلقى الذى لديه وعى فنى يفكر ويشارك، ويزخذ موقفا، بل ويصر حكما شأنها فى هذا شأن المسرح الأرسطى المسرح البريختى

مجموعة تجاعيد على حجر من ذهب - لحسن غريب أحمد

المجموعة مقسمة بين قصة قصيرة وصورة، وأولى الملاحظات أنه فى حوالى النصف من عدد أعمال المجموعة، يقدم القصة القصيرة أو الصورة بإهداء، والاهداء يأتى كأنه مذكرة تفسيرية للعمل لأنه يلفت نظر المتلقى إلى العمل .

١- أطول الأعمال جميعا القصة القصيرة التي سمى المؤلف المجموعة باسمها «تجاعيد على حجر من ذهب» - قصة عن «سالم» صانع الأسبتة والقبعات من سعف النخيل ليبيعها للسواح الذين يأتون إلى العريش. وفى الوقت نفسه هو قائد المقاومة الشعبية فى «العريش» و«الشيخ زويد» أيام حرب الاستنزاف - هذه الحرب التى لم تدرس عسكريا بشكل جيد حتى الآن - يتفق «سالم» مع زوجته على أن تدبر أمور البيت فى غيابه لأن أباه شيخ كبير، وابنهما «سليم» لم يزل طفلا ويوصى الزوجة بأن تستميت إذاوقعت في أيدى الصهاينة حتى لا ينالوا منها - وأوصاها أيضا بأن تواصل الصلاة والدعاء يودعه الجميع النساء والرجال والأطفال والشيوخ من أهل العريش، بعد الرحيل بعشرة أيام اجتمعت النسوة فى بيت سالم وكن عشر نساء، وقررن الذهاب إلى أزواجهن للاطمئنان عليهم. ركب الأبل وذهبن إلى قرية «أبى صقل» التي تطل على البحر، بيد أنهن أخبرن بأن الرجال قد غادروها عند منتصف الليل ولا يعلم أحد إلى أين.

تخبر زوجة «سالم» بأنه كان يجتمع فى البيت رجال يقرأون القرآن الكريم من الصباح الباكر حتى آخر الليل. وكانوا يتدربون على صناعة المتفجرات والتصويب. وفيما هن فى أحاديثهن عن

الأزواج رأوا الإسرائيليين، وسيارة مصفحة تطاردهن- وهن يسرن بالجمال بسرعة كبيرة وسط الرمال المتحركة، ولما وجدن أن السيارة قد اقتربت منهن أسرعن بالدخول فى الرمال المتحركة تجاه بنات الصبار والنخيل ودارت معركة بين «سالم» وجماعته، وبين السارة المصفحة وقاموا بتدميرها، إذ كانوا يختبئون فى هذه المنطقة لعمل الكمائن لسيارات العدو- كانت تجربة للنسوة، بعدها تعلمن الرماية وقاموا بمناوشة العدو حين حاصر مدينة العريش.

٢- أما القصص القصيرة فى المجموعة فهي بلا سمات تميز الكاتب عن غيره من كتاب القصة القصيرة فمثلا قصة «كل هذا الوفاء» عن متحابين، أو هكذا كان يبدو للفتى، إذ شاغلته وواعدته، ثم بعد سبع سنين يجدها زوجة لصديقه. وقصة «شيخ سعد» عن الخروف وكيف تم ذبحه فى العيد ورؤية الأطفال لهذه الحادثة.

٣- الصور فى المجموعة اقترب إلى الخواطر منها إلى الصورة بناء فنيا مثل «وتبقى الحقيقة»، «إعلان التوبة»، أحلام باهتة» و«لا أحد»، و«حنين».

٤- لغة الكاتب لغة معبرة، بل أنه يستعمل لغة القرآن الكريم كثيرا مثل «طلعة النضيد» و«أنى شيخ كبير» فى قصة «تجاعيد على حجر من ذهب»، وإن كنت أخذ عليه الأخطاء النحوية ، والأخطاء فى تركيب الكلمة ، مثل «يرتدى جلباب أسود اللون وسروال أبيض ص٧٨) و(رحن يحثن الجمال الصحيح يحثثن- ص٨٥) وضع ألف الجماعة أمام الواو فى الفعل الذى مضارعه بالواو ص ٨٥ و(ملفت للنظر - الصحيح لا فت- ص٥٠).

٥- مهما يكن من شيء فأدوات الكاتب أدوات جيدة، يمكن أن يستعملها بشكل أفضل .

٦- ظاهرة الانتظار ملمح واضح عند الكاتب فى عدد من قصصه القصيرة مثل: «كل هذا الوفاء» و«فنجان قهوة» و«معاناة بعد مكالمة تليفونية».

-٤-

مجموعة «آه يا ليل يا بحر» - لمصطفى العربى.

تنقسم المجموعة إلى ثلاث مجموعات بعنوانات ثلاثة : الآهات .. الليالى.. البحر.

وهذه العنوانات الثلاثة تحتل العنوان الرئيسى للمجموعة مع ملاحظة الإفراد والجمع فى العنوانين الأولين ويلاحظ أيضا أن كلا من المجموعة الأولى والمجموعة الثانية تضم ست قصص، فى حين تضم المجموعة الثالثة أربع قصص وقد يكون السبب هو الجمع فى الأولى والثانية والأفراد فى الثالثة.

تتفاوت الآهات والليالى والبحر لترسم فى صور تراكمية مقابلة أزلية أبدية بين الخير والشر فى الكون، والمتمثلة فى وجدان الإنسان وسلوكه وتوجهه إن خيرا وإن شرا، بيد أن هذه المقابلة وهذه الصور التراكيمة تتبدى فى فن القص منذ أن عرفت العربية الحكى فنا أدبيا، ناهيك عن

بدايات القصة القصيرة فى العربية منذ محاولات المنفلوطى.

والكاتب هنا فى هذه المجموعة مثقل بهموم الإنسان وخاصة إنسان مجتمعه، وإن كانت المجموعة لا ترينا خصوصية متافيزيقا المكان فى منطقة القناة وسيناء- كما سبق أن أشرنا فى بداية الحديث، وربما كانت القصة الوحيدة التى نلمس فيها هذه الظاهرة - ميتافيزيقا المكان «هى قصة البشعة والدورغام الأحدب» ، لأنها توقفنا أمام طقس اجتماعى فيه الكثير من رواسب الشعيرة الدينية التى تحتد من عهد الفراعنة وهذه العلاقة اللغوية بين إظهار الحقيقة وبين الوهم الذى يتحول إلى طاقة نفسية تجعل النار لا تحرق البرىء، هذا الطقس الاجتماعى الذى يختلط به السحر والأسطورة والوهم والشعيرة الدينية هو التيمة الوحيدة من معطيات ميتافيزيقا المكان فى المجموعة التى بين أيدينا والكاتب يدرك هذا البعد الميتافيزيقى، فنراه يصور «عدنان أبو عزوز» المبشع العجوز، وهو يلملم النار بجاروف صغير حول طاسة البشعة أو هو يردد بصوت رخيم بأن الفرق بين الحق والباطل وقفة مصير، وأن الصادق لا يخشى رهبة شىء، ويلقى البخور فوق الطاسة لتفوح رائحة الجاوى وردد كلمات سريعة فيها خلط بين حروف أبجدية وأرقام ومسحيات فلكية لأجرام وكواكب وذوات، وكأنه يردد مقاطع من طقوس لطلاسم روحانية هندوسية ترجع معانيها التى إلى تراث قديم-ص١١. فى انتظار ملامسة البشعة بلسانه المرة تلو المرة كان الأحدب المتهم بالسرقة يتذكر أحداث السرقة، وكيف أجبر على عدم الاستعانة حين وضعت السكين على رقته، وفى قلبه إيمان عميق ببراءته، بل وبرغبته فى الخروج من ذلك العار الذى يراد به من جانب اللئام - تظهر البراءة فيشير الأحدب إلى السارقين اللذين يهربان لتقتلهما سيارة مسرعة ويطاف بالبرىء وتترسخ فى النفوس عقيدة البركة المفاجئة التى هبطت من السماء على الدرغام الأحدب فجلعت له بين الناس شأن ومنزلة الأولياء المبروكين - ص٢٠ البناء الفنى محكم استعمل الكاتب فيه البناء الشعبى، فالراوى يتحول من معلق على الحدث من تعليق على عنوان القصة :

«عينى عللى اتقهر بظلم، مقدرش عليه وآه من النار اللى بردت له وسلمت له أدبه-ص٩- إلى راو حقيقى للأحداث من ناحية أخرى تظهر البطولة الشعبية فى ضرغام الأحدب الذى يتحدى النار وطاسة البشعة لأنه على حق، ينتصر له الضمير الشعبى الجمعى بعد أن تظهر براءته، فيتحول إلى رجل صالح له بركاته، وله منزله بين الأولياء والصالحين، تعتمد البطولة الشعبية هنا على الإيمان العميق فى مواجهة الخروج على الدين وارتكاب الكبائر يوظف الكاتب اللغة كما توظفها السير الشعبية سواء بالشعر المنتشر بين الأحداث على ألسنة الشخوص، أو بموسيقى اللغة فى الأشكال البديعية المختلفة .

بيد أن ا لكاتب لجأ إلى التقرير والمباشرة، فأثقل البناء الفنى للقصة، وذلك فى سرده عن

مقتل الهاربين (وكأنه الحساب السريع ليتعظ أولو الألباب ويفكرون - ص١٧)

القصص الست التي وضع لها «الآهات» عنوانا يعلق أسفل كل عنوان تعليقا يبدأ بـ «آه» وهذا التعليق مفسد للعمل، فالمبدع يترك المتلقى ولا يصرح له بموقفه إلا فنا وحكيا وقصا.

والمجموعة الثانية المسماه بالليالى جاءت فى ست قصص تدور فى يوتوبيا مجتمع فاضل ليس فيه شر فى القصة الأولى، والحلم بالخير الدائم والعميق فى الواقع الذى به شر فى القص الثانية.

أما مجموعة البحر فجاءت فى قصص أربع، تتضم السذاجة فيها بشكل واضح.

وهناك أخطاء نحوية كثيرة، وأخطاء فى تركيب الجملة (ص١٢، ١٣، ١٧، ٢٥، ٣١، ٣٢، ٨٠، ٨١، ٨٢

وفى البناء اللغوى يستعمل الكاتب التشبيه المباشر كثيراً وهذه سمة بداية الكتابة (ص٧٢. ٧٣).

الحداثة وأزمة النص "النص المثال"
قراءة فى إبداعات من مدن القناة

حاتم عبد الهادى السيد

مدخل:

الحداثة والتحديث ، مصطلحان لا يزالان يشكلان أزمة للمبدع ، بل صدمة حادثة، وربما أصبحا - الآن - من المصطلحات القديمة. إذ أن «موضة المصطلح» - الآن - تجدد نفسها، فوجدنا مصطلح «مابعد الحداثة» و«الكوكبية» و«الشرق أوسطية المتوسطية» و«الكونية» و«العولمة» وغيرها من المصطلحات. واشكالية المصطلح للمبدع - قبل الناقد - تمثل ، كما أرى، صدمة حقيقية وذلك إذا سأل المبدع نفسه : أين أقف من هذه المصطلحات ؟ وأين أحدد موقعى ضمن هذه التيارات الحداثية ؟!

و«تحديث النص» والذى أعنى به : «استخدام تقنيات المعاصرة فى النسيج المكون لبنية النص»، هو سمة يجب أن تميز النص الآن، ولا يعنى ذلك أن يغرق المبدع فى استخدام المصطلحات الجديدة ويمزج بين المدارس والأجناس الأدبية الجديدة، بحيث تغيب الرؤية وتضمحل، فتقف أمام بناء لغوى سريالى تحيطه الطلاسم ويحوطه الغموض، ولكن أعنى التواصل مع العالم وذلك لتقييم النفس من خلال الآخرين. وهذه ليست دعوى للتغريب وانما هى نافذة للمحاسة والتدقيق والمقارنة إذا أردنا أن نقول: «أن لدينا نصاً عالمياً» ولاحظ معى أن مصطلح «النص العالمى» هو مصطلح غير دقيق من ناحية المعنى، ولكن فى ضوء المتغيرات العالمية الحادثة فى العالم، وظهور العولمة، واعتبار العالم قرية صغيرة، فإنك تستطيع أن تجمع الشعر كله وتحصيه، وتقوم بعملية تنظير لاختيار «نصوص عالمية»، إنسانية، لها صفة «النص النموذج» أو «النص المثال». ولكن تبقى المفارقة مسألة الحكم والتنظير، فمن الذى سيحكم؟ ومن الذى سيقوم بعملية التنظير؟ هل الناقد؟ أم المبدع؟ أم هما معاً؟!.. ثم ما هى شروط ومعايير «النص المثال» أو «النص الأنموذج؟! حقيقة إن تقسيمات حادثة من مثل: «العصور الأدبية» و «الأجيال أو الجيلية»، ومن

يعدها المدارس الأدبية هي فئ رأيي - نوع من اللغط الحادث في تاريخ الأدب، بعامة، وأدى أن الإبداع هو الفيصل في كل هذا والمرجع، فمن غير المناسب أن أقول : ذلك نص قديم، وذاك نص حديث، وهنا نص معاصر أو مستقبلي، وما إلى ذلك ولكن أقول: «النص الأدبي». أما مسألة الشكلية والتقسيم فهذا منحى اتخذه النقاد، ومن ثم المبدعون ، لتسهيل المهمة على الناقد، ولا يمكن أن نعتبرها بذلك الفيصل في الحكم، والأساس في النقد الأدبي. إذ النقد على مر العصور لصيق بالإبداع، ولا يوجد نقد ونقاد بدون نص ومبدعين .

ويبقى شيء يستحق النظر والتأمل، وإن اتخذه البعض نوعاً من الخصوصيات وأعني بذلك «المختارات الأدبية»، وهذه المسألة قريبة الصلة جداً بما أسميه «النص المثال» أو «النص الأنموذج»، فبعض الأدباء يعني بجمع بعض النصوص وكتب عليها: «مختارات من الشعر العربي أو «نماذج من القصة القصيرة» أو «مختارات من عيون الأدب» وما إلى ذلك، وهذا اجتهاد منه في نقل صورة حية لأدب - في نظره - جيد ، أو أفضل ما قرأ وسمع. ولكن هذه المختارات على جودتها - أحياناً - يتدخل فيها عوامل ذاتية تمثل هوى وفكر ذلك الذي اختار لنا هذه النماذج دون غيرها .

من هنا تحديداً، وفي ظل مختارات عالية القيمة، انسانية، تخاطب العقل والوجدان معاً، وتسبح في فضاء الكون الحالم تأتي الدعوة التي أقدمها للبحث عن نماذج «للنص المثال»، خاصة والعالم من حولنا في تغير متلاحق، ودخولنا إلى «الألفية الجديدة» وما سيتبعها من نظريات «كالعولمة» وغيرها، كل ذلك يجعلنا ننظر إلى الثقافة والإبداع بشيء من التعمق والإدراك، فالقرن القادم - في نظري - هو قرن تخبط ثقافات، وزوال نظريات، وحلول ثقافات مهيمنة، ولن يستطيع الإنسان العادي التمييز بين الغث والثمين، ولا بين ما هو إبداع وما هو غير ذلك، وهذه هي الطامة الكبرى. فليس مفترضاً - مسبقاً - أن القارئ العادي على علم بكل التطورات الحادثة، لظروف أغلبها يتعلق بالسياسة والاقتصاد والأخرى تتعلق بالمجتمع أمراضه الاجتماعية، وبالتالي يفترض أن تكون ثقافة العادي هذه «ثقافة استهلاكية» وما نقدمه له هو «سلعة ثقافية» وذلك بلغة السوق الآن وأعني الاقتصاد الذي سيسيطر على كل مقومات الحياة - فإذا لم يتم تقديم «سلعة جيدة» فسد «الذوق العام» وفسد المجتمع، وبالتالي تدخل إلى ثقافتنا الكثير من الأفكار الغريبة المغرضة للنيل من تراثنا ولغتنا وديننا وقوميتنا وحتى انتمائنا للوطن.

ولعل دليلي على ذلك هو تلك الإرهاصات التي بدأت تغزو وتتعمق في واقعنا الثقافي والأدبي، بل وقيمنا الحضارية ذاتها، فنرى «أدباء البورنو»، و «ثقافة الجنس» أضف الى ذلك «علم الاستغراب» وأخطار الترجمة على فكر المثقف نفسه، وليس القارئ العادي في المجتمع فحسب.

وتكمن دعوتي في وجود ، بل ضرورة وحتمية وجود مدرسة «للنص الأدبي» هدفها اختيار

النصوص الجادة فى أدبنا العربى على مر العصور، بداية من العصر الفرعونى وانتهاءاً بالعصر الحالى والمعاصر، واختيار نماذج جادة تستنهض المبدع ليحاكيها ويضيف عليها بما يتناسب وروح عصره، والهدف من وراء ذلك الارتقاء بالذائقة الأدبية والذوق العام الأدبى، وهذه المدرسة يجب أن تضطلع بها المؤسسات الثقافية المعنية، والتجمعات الأهلية المشغولة بمثل هذه الأمور، وكذلك مجامع اللغة العربية والهيئات الأدبية والثقافية المعنية بالاهتمام بالإبداع العربى ومستقبل الثقافة العربية حتى يمكن أن نقابل الألفية الجديدة ولدينا «رصيد ثقافى وأدبى» أى «سلاح ثقافى» يمكن به أن نجابه التطورات المتلاحقة فى العلم والتكنولوجيا فى العالم.

وهذه ليست دعوة للاهتمام بالتراث، أو ذلك «الإرث الثقافى» الهائل للثقافة العربية فحسب، بل هى بالإضافة إلى ذلك محاولة لنشر الثقافة الجادة لمجابهة تحديات الألفية الجديدة، وكذلك الارتقاء بقدرة الأديب فى الخلق والابتكار وإبداع النص الجيد والقضاء على «أزمة النص».

وهذا المصطلح الأخير : «أزمة» يجعلنا نتسائل : إلى أى طريق وصل إليه النص الأدبى الآن ؟!

ومع هذا فالواقع الأدبى الحالى يقول : «إننا أمام أزمة حقيقية، بل أمام «نص مشكل» لم تتحدد هويته بعد، وقد لا تتحدد وتندثر، وهذه الحال تنسحب على أغلب الأجناس الأدبية إن لم يكن كلها» ومع هذا فقد يقف قائل ليقول : «إنه يتعين على الأديب ألا يعبأ بكل ذلك، بل عليه أن يكتب رؤاه وليس له علاقة بالكون كله » وهذه النظرة - فى تقديرى - أمر مشكل وفادح، فهل يكتب الأديب ذاته، أو إلى ذاته ؟ أم يكتب ليصوغ رؤى وهموم مجتمعه ؟ أم يكتب من أجل الفن للفن ذاته ؟ أم يكتب ماذا؟ ولماذا ؟ ولمن ؟ وكيف ؟ وإلى أين ؟ !.

ثم هل هو مقيد بتقاليد مجتمعه ولغته وقوميته ودينه ؟ أم سيتمرد - كما هو طبعه - على كل ذلك، أو بعضه، ليكتب نصه الكونى الخاص وعالمه المشغول به ؟! ثم هل إذا ظهرت دعاوى مثل : «الكتابة عبر النوعية» - مثلا - وتداخل واختلاط الأجناس الأدبية، هل سيؤيدها؟ أم سيرفضها ؟!

إن البحث عن أنموذج «للنص المثال» هو فى الأساس بحث مشكل، وأمر ليس بالسهل، وذلك لأننا نبحث عن نص تتوافر إليه صفات المثالية والكمال والتثبت، مع مراعاة مبدأ الفروق الفردية، وأن ما يناسب ذلك ويلقى هوى فى نفس ذلك لا يلقى نفس القبول والهوى عند الآخر، أو أن ما كان مناسباً وجميلاً ومبهراً فى القديم أصبح يومياً وعادياً فى العصر الحديث حيث اختلاف الرؤى باختلاف الزمان والمكان والأحداث !! ومسألة الميول والأهواء هذه يمكن أن تهدم هذه الدعوة من أساسها، فأين النص الذى يستطيع أن يستقطب جميع الأهواء والنفوس ويأخذ من كل عصر بطرف كيما يرضى عنه الجميع وترضاه الذائقة الأدبية ويجتمع عليه النقاد؟!

ولكن النظرة لا تكون كذلك وانما نقول فلننظر للأدب العربى على مر العصور، سنجد المعلقات

والمفضليات والمذهبات والدرر التي لا يمكن لذائقة مدركة للجمال أن تختلف على كل أو بعض منها، وكذلك سنجد شعراء استطاعوا أن يبهروا العقل بما وصلت قريحتهم إلى إبداع يخاطب العقل والوجدان، فهناك الشعراء الصعاليك، وهناك شعراء الغزل والحب، والمدح والفخر والهجاء والرثاء وغيرهم وكذلك فى العصر العباسى وما وصلت إليه القصيدة من رقى وتطور، وشعراء الأندلس وما أحدثوا من تغيير طرأ علي شكل القصيدة العمودية كالمواليا والدوبيت والموشحات وغيرها ثم ما طرأ على القصيدة فى العصر الحديث وظهور جماعات أدبية مجددة كجماعة «أبولو» وغيرها، ثم ظهور شعر التفعيلة بأشكاله وأنواعه ثم أخيراً قصيدة النثر والملاحم الأدبية. فهل من كل ذلك وغيره لا نستطيع أن نقدم «النص النموذج» أو «النص المثال»؟! وليس - بالطبع - ما ندعو إليه هنا هو «النص الطليعى» أو «النص التراثى» ، وكذلك ليس النص الملئ بتهويمات لغوية، أو نظريات لغوية كالنحو التوليدى والتراكمات اللغوية لزخم المفردات كالتى ألمح إليها «تشومسكى» وغيرهم من علماء اللغة، وانما يقع البحث على نص يتخذ من اللغة وعاءاً يستقى منه مادته ويحوى إلى جانب ذلك ويضيف عليه رؤى وآفاقاً جديدة تستشرف الرؤى «لنص عربى» قوى فى معناه ومبناه، نص لا تستطيع النظريات الحداثية وما يتتبعها من تلاحق وتطور تكنولوجى ومعرفى أن تنال منه ، أو تصيبه بالوهن، لا أن تطمسه وتشوه معالمه، وبالتالى طمس تراث وحضارة تمتد لأكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان !!

وهذا «النص النموذج» - فى تقديرى - لن تعود فائدته على المبدع والمثقف العربى فحسب، بل هو «أنموذجاً» يقف شامخاً، وحائط سد منيع يقف فى مواجهة التحديات الحادثة الآن فى العالم فى ضوء النظريات الجديدة مع بدء الألفية الجديدة وتحدياتها المستقبلية.

كما يشكل هذا «النص المثال» مدخلاً لازماً، وضرورة ثقافية تعكسها حالة الواقع الحالى «للنص الأدبى» المطروح، باستثناء بعض النصوص بالطبع، ولكن الغالبية منها تنعكس عليه حالة التخبط الحالية، ولا أقول تجريباً مثلما يقول الكثيرون، فالتجريب لمن يملك أدواته ويعرف كل الكتابات السابقة، ويسعى لاكتشاف عالماً جديداً،

وآفاقاً مختلفة كامنة فى دروب لم تسلك بعد وذلك «بقصد»: كالمسكوت عنه فى أدبنا، أو «بغير قصد»: كالمجهول وغير المعلوم.

ويمكن لنا أن نعزى التخبط الحادث الآن فى أدبنا إلى «الثورة العلمية» وما تبعها من أفكار ورؤى، وظهور «المطابع»، ودخول آخرين فى عالم الأدب ممن ليسوا لهم صلة به، اللهم أنهم أمسكوا بالقلم وحاولوا، والمحاولة فى حد ذاتها ضرورية وسمة حضارية، أما نشر هذه المحاولات الشائهة، غير مكتملة الرؤية فهو العبث الواقع بالأدب فى عصرنا ومجتمعنا وأغلب مجتمعات العالم على وجه الخصوص والتحديد، وشجع تلك المحاولات دعاوى ما يسمى «حرية النشر» أو -

كما أسميها – «فوضى النشر»، فامتلأت المكتبات بكم هائل من الكتب واختلط الجيد بالردئ، وطغى الأخير فغابت الرؤية وانصرف القارئ عن عالم الأدب والثقافة لقناعته برداءة المعروض، وبدأت – القلة القيلة – تبحث عن القديم – التراث – ، وعن الأجنبى أحياناً كثيرة كيما يتواصل مع العالم ويلاحقه.

لذا تجئ الدعوة للبحث عن «النص المثال» أو «النص الأنموذج» ضرورة ملحة، وذلك من قبيل «التنظير» للأدب العربى حتى يمكن به أن نجابه ذلك المارد المخيف الذى يزحف إلينا عبر قنواته وتياراته ونظرياته المتلاحقة فى ضوء الألفية الجديدة للعالم.

وقد يعتبرني البعض أنني بهذه الدعوة «أصولياً»، أو داعياً للانخراط فى الحداثة والفكر الغربى، أو «رجعياً» أريد أن أعود بالأدب للخلف، أو شاعراً يحلق فى فضاء خياله. وفى كل الأحوال، وأيما تتوجه النظرة، فإن أدبنا العربى فى حالة أزمة، وفى مفترق طرق كلها تفضى إلى المجهول، ولابد أن نسارع جميعاً ودونما استثناء، فى الحفاظ علي أدبنا العربى، وقوميتنا، قبل أن يأتى يوم تنهار فيه حضارات ، وتضيع فيه معالم أمم سادت وقادت العالم عبر قرون طويلة إلى طريق النور من أجل الإنسانية جمعاء!!

إنها دعوة قد يقبلها البعض، وقد يرفضها البعض، ولكن تبقى المحاولة، ويظل الفكر والإبداع مجالاً خصباً للإنسان على مر العصور والأزمان .

– ٢ –

بين أيدينا مجموعتان قصصيتان لمبدعين من منطقة القناة، احداهما لمصطفى العربى من الاسماعيلية بعنوان «آه يا ليل يا بحر» والثانية «لابراهيم صالح» من بورسعيد بعنوان «برد محتمل»، والمجموعتان تمثلان النظرة الأخيرة – كما أسلفنا – من التخبط الحادث فى مجال الإبداع الأدبى فى ظل الثورة العلمية وفوضوية النشر لنصوص مترهلة، ولا تمثل قيمة أدبية، أو رؤية مغايرة، أو حتي تتماشى مع ما وصلت إليه القصة القصيرة من تطور فنى.

ولقد قسم «مصطفى العربى» مجموعته «آه.. يا ليل.. يا بحر» إلى ثلاثة أقسام : الآهات وتضم ستة قصص، و «الليالى» وتضم ستة قصص، و«البحر» وتضم أربعة قصص. وهذا التقسيم يوحى ظاهرياً بفهم المؤلف لماهية الفن القصصى وامتلاك أدواته، ولكن ليس الشكل دائماً هو الحقيقة التى يكمن خلفها الموضوع.

وإذا نظرنا إلى شفرة العنوان فإن «الآه» التي رمز إليها هي تلك الأوجاع والآهات التى تعرضت لها شخوص قصصه، ويتجلى ذلك الوجع فى الأهوال التي تعرض لها «الأحدب» فى قصته «البشعة والدرغام الأحدب» وهو يلمس البشعة – أى النار – وكذلك مدى المراد الذى يتعرض له «صابر أفندى» ذلك الموظف البسيط الذى يقارن حياته بحياة صاحب «الكوافير» الفنى

فى قصته «المعادلة الصعبة»، وكذلك المعاناة التي تعرض لها الغريب بطرده من العقار كرد لاعتبار ولده صائد الطير صائد الطير المدلل فى قصته «القضية»، كذلك تتجلى تلك المعاناة لدى «أم نافع» بائعة الجبن تلك الشابة التي مات زوجها تاركاً لها ابناً صغيراً، علاوة علي أختها الضريرة، وهى تسعى جاهدة لتأتى لها بالطعام فيقابلها الطامعون فى جسدها وذلك فى قصة «سراديب العدم»، كذلك تتجلى تلك الآهات فى الحزن الذى يراه صاحب البستان فى عيون الأطفال الذين اتخذوا من «بابا نويل» شعاراً للبراءة، بينما يريد الآخرون طمس معالم هذه البراءة، كذلك تتجلى تلك الأوجاع فى قصته «وجه الحقيقة» التي يصور لنا فيها حالة ذلك الكاتب وما يتعرض له فى هذه الحياة بمرآة كبيرة تعكس وجه الحقيقة المرة لمعاناة ذلك الكاتب. ويمكن أن نخلص من كل ما سبق إلى عدة سمات عامة يتصف بها أسلوب القص وموضوعاته منها :

★ استلهام روح التراث والثقافة الشعبية الشفاهية :

ويتجلى ذلك الاستلهام فى استخدامه للتراث كمادة للقص تحدث فينا نوعاً من التطهير الدرامى Cdtharsis كما فى قصته «البشعة والدرغام الأحدب» ، و«البشعة» أسلوب تستخدمه «الجماعة الشعبية»، أو القبيلة فى «القضاء العرفى» وذلك بهدف ظهور الحق والعدل، وينتشر هذا القضاء بين القبائل فى البادية عموماً، إذ لا تحتكم القبيلة «للقانون المدنى» وانما لقضاة عرفيين ولكل قاض تخصص، فهذا للسرقة، وذاك لقضايا الزنا، وذلك لقضايا القتل، وما إلى ذلك، فإذا استعصى على القاضى اظهار الحكم حول القضية إلى «المُبشِّعْ» – وهو من القضاة المعروفين بالحنكة، ويبدأ القاضى فى نصح المتهم.. ثم يخوفه من لحس النار بلسانه حتى لا يصيبه الخرس، فإذا أقر بجريمته حكم عليه، أما إذا أصر على الإنكار فليس أمام القاضى إلا أن يحكم «بلحس النار»، فيقوم بأخذ «طاسة» وغالباً ما تكون من «النحاس» ثم يضعها فوق النار حتى يصيبها الاحمرار، ويقرأ آيات من القرآن بإذن «الله عز وجل» لا تصيبه بضرر، بل تكون برداً وسلاماً مثلما حدث مع سيدنا «ابراهيم» عليه السلام – من قبل – أما إذا كان ظالماً فإن النار تصيبه بالخرس، وغالباً الظالم لا يقوم بلمس النار لأنه يعلم مسبقاً بالنتيجة. وتبقى الاشكالية فى توظيف ذلك التراث، فأمام أن يلتزم القاص «بحرفية التراث» ويوظف التراث – كما فى بيئته – فى نصه ليخدم الحدث، وأما أن يشير إليه من بعيد ولا يدخل إلى التراث ما ليس فيه فيشوهه ويمسخه فماذا فعل مصطفى العربى فى هذه الجزئية؟» أقول : إن هذا الكاتب نسب للتراث ما ليس فيه، وهذا غير لائق، يقول فى مطلع القصة : «امتطى بشندى ظهر الركوبه الحصاوى، وأمسك جرساً صغيراً صار يصلصل به، وهو يطوف دروب القرية قبيل الغروب معلناً بصوته الجهورى عن الجلسة الهامة بدار الشيخ الوزان.. الخ» وهنا مسخ لصورة «القضاء العرفى»، فليس صحيحاً أن يمسك المنادى بجرس لينادى علي جلسة البشعة، وكذلك ليس صحيحاً وجود منادٍ من الأساس،

وانما الأصل أن يجتمع العواقل من شيوخ القبائل، وهم ليسوا كثيرين – فى الغالب – ويذهبون للقاضى «المبشع» فيقوم الأخير بدوره ثم يخرج هؤلاء الثقاة للاعلان عن ادانة أو براءة هذا المتهم، ثم وقع الكاتب فى خطأ آخر حينما وصف حالة احضار المتهم، فالخفير يمسك بتلابيبه ثم يدفعه فى مهانته، ثم أية ساحة عرض هذه التي يتحدث عنها؟ ثم أية طلاسم هندوسية هذه التى كان يتمتم بها «عدنان أبو عزوز» المبشع؟! وأية أرقام فلكية لأجرام وكواكب كما ذكر؟ وقد لا يعلم كاتبنا أن «البشعة» مستمدة من حادثة حرق سيدنا «ابراهيم» عليه السلام، وليست شيئاً من السحر والدجل والشعوذة مثلما صورها؟! وهذا دليل على جهل تام بالبشعة، ثم قد لا يعلم الكاتب أن البشعة تتم فى البادية وليست فى الريف كما ذكر. وهذا دليل عدم المعرفة والجهل التام بالتراث بل هذه جريمة كبرى يرتكبها «مصطفى العربى» فى حق التراث الذى تحفل به بوادينا المصرية أو العربية.

★ **المباشرة وخطابية السرد :**

وتتجلى المباشرة فى أغلب قصص المجموعة، وترتفع نبرة الخطابية، ويكثر الحشو، والوصف، والتكرار الذى لا يضيف للمعنى أى جديد، أو حتى ليؤكد معنى سابق، فمثلاً قصة «البشعة» والتي هى أقوى قصص المجموعة يمكن اختزالها إلى صفحتين وليس كما أسهب ، وأطنب، وأطال. علاوة علي كثرة الجمل التقريرية وهذا ما يضعف من بنية القص ويجعله مسخاً لا يصل إلى أدنى حدود الفنية المتعارف عليها، كذلك الحدث عنده لا يصل إلى درجة من التنامى، وانما يهبط السرد كثيراً، ثم يرتفع قليلاً، ثم يعاود الهبوط دون مبرر يدعو إلى ذلك فلا يحدث التوتر المطلوب من القص. وتتجلى الواقعية والمباشرة بصورة فجة تجعل القارئ يصاب بالملل قبل أن يصل إلى منتصف القصة، فمثلاً فى قصته «بابا نويل والبستان» تتجلى المباشرة فى السرد علي لسان حال صاحب البستان يقول: «انها لواقعة مزرية.. ما هذا؟ ص ٤١ ثم يكمل: «اصمتوا أيها الفاسقون لأن أنباءكم التي جئتم بها قطعاً كاذبة.. من أجل اذا أنتم فاعلون... اخلعوا اقنعتكم وأفصحوا عما تبتغون، فالنفس قد اشمئزت من الباطل الذى نفترون» ثم تتجلى المباشرة أيضاً فى «أسلوب الأمر» يقول : «لاتشعلوا الشموع، ولا تجهدوا أنفسكم.. انزعوا الزينات.. اغربوا عنا ص ٤٢ : ٤٣ وهكذا يسقط الكاتب فى المباشرة فتسقط منه القصة ولا يستطيع احكامها.

★ **الاهتمام بعنصر الحكاية :**

عنصر الحكاية إذا تواجد فى أى قصة فإن دوره يصبح فاعلاً ومهماً، وذلك لأن هذا العنصر يعمل علي ايجاد صفة حميمية بين المؤلف وقارئه، وإن كانت هناك تيارات تغفل عنصر الحكاية تماماً، أو تستبدله بعناصر أخري مثل الشعر وغيره. والأديب إذا لم يحكم السرد الحكائى فإن قصصه غالباً تتصف بالترهل والملل والبرود، أو تخرج فى أحسن أحوالها كصورة فوتغرافية

للواقع، وهذا ما نجده فى أغلب قصص هذه المجموعة. ففى القسمين الآخرين : «الليالى والبحر» نجد «مصطفى العربى» حكاءاً، فنراه يبدأ قصة «الشيخ علام» بقوله : «ذات ليلة أخذته الرؤيا أثناء نومه فرأى تكوينات هلامية تتداخل فى بعضها وتتشكل فى هيئة باحث اجتماعى وقور» ص ٥٢ ثم يسرد لنا تفاصيل الحلم ويختتم القصة بأن يقوم من نومه، فيتناول الصحيفة ويظل يقرأ.. أما ماذا قدمت القصة ؟ وإلى ماذا تريد أن ترمز؟ لا شىء، هكذا فعل، فإذا انتقلنا معه إلى قصة «عاشق زهرة الأوركيد فنرى نفس القصة السابقة تتكر، ثم النهاية أيضا يفيق من نومه ليقرأ فى الصحيفة مانشيت يتحدث عن واقعة ما. ويستخدم الكاتب الأفعال الناسخة بكثرة، بل ويبدأ بها قصصه وخاصة الفعل «كان» ففى قصة «المعادلة الصعبة» يبدأها بقوله : «كان قد تأخر عن موعده» ص ٢١، وفى قصته «من سراديب العدم» يبدأها بقوله : « كانت تسرع الخطى وهي تحمل فوق رأسها وعاء الجبن» ص ٣٣، وكذلك قصة «عاشق زهرة الأوركيد» يقول: كان الأرق ليلتها يلازمه» ص ٧٥، وكذلك فى قصة «الشاعر مجتمع ضاق بأفراده ويتطلع الى خلاص، فأمه تود رؤيته - كما فى الرسالة - وزوجته وأولاده أيضا، وهذه الشفافية والتوق والحرمان، من الابن والزوج والأب والمتمثل فى ذلك المسافر، لم يقدرها المجتمع بل زاد هذه الأسرة رهقاً ووهناً حتي ضاقت بنفسها وأصبحت تعيش فى صراع مع الذات من جانب نتيجة للحرمان، ومع هموم الواقع والمشكلات الحياتية من جانب إخر، ويتجلى ذلك القهر والصراع من المجتمع فى صورة ذلك الجار الذى استولى على جزء من شقة هذه الأسرة وهدم الجدار، وهدم الجدار له معانٍ عديدة من تغير الحال والاغتصاب والقهر الاجتماعى لهذه الذوات المقهورة، كذلك يتجلى الصراع مع مشكلات المجتمع فى خطابات هيئة التأمينات، وصندوق التكافل، والانذار بالفصل من الوظيفة، ومشقات المواصلات العامة وشكل الحياة السقيمة عموماً. وقد استخدم الكاتب أسلوب «الرسائل القصصية» وهذا الشكل ليس جديداً فى القصة وإن كان مقبولاً نوعاً ما، فهو هنا عن طريق «المعادل الموضوعى» أراد أن يعكس حالة هذه الأسرة على شكل المجتمع بصفة عامة وما تتعرض له الأسر الفقيرة من قهر وظلم، وقد وفق الكاتب فى تصوير حالة المجتمع، إلا أنه أصابنا بالدهشة والصدمة عندما أنهى قصته بقوله «والسلام ختام» وحالة الدهشة هذه نجاح للقصة إلا أنه عندما تخضعها للنقد فإننا نرى أن الكاتب لم يقدم لنا هنا إلا وصفاً تسجيلياً لحالة أسرة مقهورة، تتمثل فى مجتمع ملئ بالصراعات والقهر، لكنه لم يقدم لنا رؤيته فى هذه الأحداث، وقد يكفيه الوصف، ولكننا لم نشعر به ككاتب يتدخل فى الحدث وهذا فى صالح القصة، لكنه لم يقدم لنا بصمته التي تدل علي الرسالة التى يريد أن يوصلنا إليها وانما تركنا فجأة وغاب وبالتالى وفق فى أسلوب القص إلى حد بعيد.

وتتجلى واقعية السرد وانكسار الحلم فى قصته «نوفمبر أيها الشهر الحزين» فهى عبارة عن

مذكرات شخصية لشاب لم تعطه الدنيا شيئاً، يعيش متخبطاً، مات والده وتزوج أخوه، يعيش وحيداً، يخاف دائماً من الشتاء الذى يلهب أطرافه ومن الصيف الذى يرهقه، ويبحث عن فتاة تعوضه عن الدفء المفقود ولكن دون جدوى، والقصة تعكس حال المجتمع ويتجلى صراع الذات فى تلك الوحدة والانعزالية، فهو يفكر فى الزنا والانتحار حتى يخلص من دنياه ومجتمعه الذى لا يعطيه ما يتمنى، كذلك يتجلى هذا الصراع فى قصته «المسافر» ذلك الذى تخرج فى الجامعة ليحلم بالجيولوجيا فيصطدم بقهر الواقع وقهره حينما أبعدوه إلى الأقاصى فى واحة «سيوة» فنراه ينسلخ عن دراسته الأساسية التي جاء من أجلها ليعيش فى عزلة ووحدة وقهر نفسى يقول : «أتلمس بعمق مدى الوحشة التي أصابتني أهم إلى كتبى، أدون ملاحظاتى الجامدة» فقد تجمدت لديه الرؤية وأنتفى الحلم، وكوكب فينيس الوردى» يقول : «كان يبدو لعينى الناظر» ص ٦٨، وفعل كذلك فى قصته «التصفيق بيد واحدة» يقول : «خلال الشهر الناقص من سنة بسيطة كان يوم ميلاده» ص ٧٢. وكذلك فى قصته «الصياد والبحر» يبدأها بقوله: «كان عم صابر شيخ الصيادين يتوكأ على عصاه» ص ٨٠ . والفعل «كان» هو فعل حكائى بالدرجة الأولى، ولكن هذا لم ينجح فى تسلسل أسلوب الحكى حتى عناوين قصصه نجدها تقليدية، مملة، باهتة، بها تفاصيل كثيرة، علاوة على أنه قد ذيّل كل بدايات قصصه «بمربع» ضم عبارات مختصرة للقصة ذاتها، وأرى أنه لو اكتفى بهذه التلخيصات لمجمل القصص لكان الأمر مختلفاً ولوجدنا قاصاً قادراً علي احكام أدواته، وليس كما قدم لنا من قصص ضعيفة ، باهتة، مترهلة، يكثر فيها الحشو والتكرار الذى لا مبرر له .

وفى النهاية يمكن أن نصف قصص المجموعة كلها – دونما استثناء – بالترهل، وندعوه الى اعادة النظر فى كتاباته حتى يمكن أن نقول أن هذا الكاتب يقدم لنا أدباً له قيمته الفنية العالية، وهذه هي الطامة الكبري والفوضوية الإبداعية التي ألمحنا إليها سالفاً فى مدخل هذه القراءة الأدبية لقصص هذه المجموعة.

– ٣ –

أما القاص «ابراهيم صالح» فقد قدم لنا مجموعة بعنوان «برد محتمل» والتي تحوى على ثلاث عشرة قصة، ومن الوهلة الأولى للعنوان تشعر بأنك أمام أهوال وبرد وصقيع وشتاء، كذلك تبرز مأساة يتحملها الإنسان من جراء هذا الصقيع، فماذا يحمل البريد «لإبراهيم صالح» فى قصته «بوسطة»؟! ولماذا يصف نوفمبر بالحزين فى قصته «نوفمبر أيها الشهر الحزين»؟ ثم ماذا سيجد الغريب فى قصته «المسافر»؟ ثم ماذا يخبأ له الليل فى قصصه «رأيت فيما يرى النائم» و«نعيق الغربان» و «برد محتمل»؟ ثم بماذا يعترف فى قصته «اعتراف»؟! وكيف سيفعل فى «عنق للذبح»؟ ثم أين مكانه فى قصة «الصورة»؟ وماذا يريد من المرأة فى قصته «المرأة هى المرأة»؟!

إن هذه الأسئلة وغيرها، وقراءة قصص المجموعة تجعلنا نحدد بعض السمات التى يتصف بها القص عندها والتي تقترب كثيراص من قصص مجموعة «أه يا ليل يا بحر» لمصطفى العربى السالف ذكرها :

ديمومة الصراع بين الذات والمجتمع :

ويتحلى هذا الصراع بديمومته فى أغلب قصص المجموعة بما ينعكس على مجموعته بالإيجاب والقوة كما هو متوقع، ولكن هل حدث هذا التنامى للحدث نتيجة للصراع والحركة؟ هذا ما سوف نقرره عندما نقرأ قصته «بوسطة» - أول قصص المجموعة - والقصة عبارة عن رسالة من أخ لأخيه المسافر هناك فى «بلاد النفط»، يسرد فيها لأخيه الأحزان الواقعية التي تتعرض لها أسرته فى إنه صراع بين الذات التي كانت تنظر للحياة بأمل، والواقع الذى آل إليه فدمره وسحقه وجعله دمية شاهدة علي القهر النفسى فى مجتمع لا يعطيه إلا الفراغ والتعتيم والتجاهل والقهر والانسحاق .

أما قصته «رأيت فيما يرى النائم» نرى الهموم تصارعه حتي فى الحلم فنراه يشاهد نوحاً ينذر بأن الطوفان قادم، ويرى نفسه معلقاً بالتزام والدينا من حوله تدور به، وكذلك فى قصته «فاطيمة» تلك الفتاة التي أحبها واختفت، بحث عنها فرأى ظلها فى مجتمع راقص ساهر، وهو جالس وسط هذا المجتمع ينظر إليها فيجدها علي حالها لا تشارك هذا المجتمع فى شيء وانما تختلس بعض النظرات نحوه، وهو هنا يبحث عن الحلم والطهارة المتجلية فى شخص «فاطيمة» وشخصه، وقصة الحب القديمة الطاهرة، إلا أن المجتمع بقهره ومادياته وقيمة حالت دون تحقق أحلامه فتزوجها ذلك الغنى، فأصبح ينظر إليها مهزوماً ناقماً على هذا المجتمع التي يشم بالطبقية وعدم وجود العدالة.

كما يتعرض الكاتب فى شخوص قصصه إلى المهمشين فى المجتمع، أولئك الأشخاص الذين همشهم المجتمع لضعفهم وانكسارهم وذلك فى قصته «عم شجر» وعم شجر هذا هو العامل البسيط الذى ينظف السينما قبل وبعد دخول المتفرجين كأنه الشاهد علي العصر، يشاهد ذلك المجتمع، يرفضه، يمجه، لكنه لا حول له ولا قوة ، فنراه يشاهد تدافع الجمهور بلا نظام، والباعة والصبيان، كما يشاهد صوراً «عارية وأفخاذاً ريانة» تتحرك، وراقصة الفيلم التي تنتشى، فتحرك كوامن الرغبة لديه، إلا أنه يرفض كل ذلك فيخرج، فإذا انتهى الفيلم يظل وحيداً علي الدكة الخشبية يشعل لفائف التبغ ويتابع تنظيف السينما حتي تستقبل هؤلاء ثانياً فى اليوم الثانى. إن الكاتب هنا نجح فى تصوير حال المجتمع العابث الماجن الذى لا تعنيه إلا الشهوات والملذات، بينما القيم النبيلة غابت وذابت، وغاب معها صوت النذير والشاهد والذى يمثله حالة «عم شجر» فهو مع رفضه لكل ذلك إلا أنه لا يثور، ويوالى تنظيف المكان ليتوالى المشهد مرات ومرات وكأنه يقول لنا

أن الواقع والمستقبل كلاهما يتجسد فى صالة السينما، فالذات هنا مقهورة، مسلوبة الإرادة، ليس لها أن ترقص أو حتى تؤكد، بل هى ذات مفروض عليها أن تخدم قيم هذا المجتمع حتى يمكن أن تعايشه وتجاريه .

★ *انهزامية البطل وانتفاء عنصر المكان :*

تبرز شخصية البطل غالباً كشخصية فاعلة، ومحركة للأحداث والشخوص والمكان، إلا أن شخصية البطل عند «ابراهيم صالح» شخصية انهزامية، منسحبة، مقهورة، ولو كانت كذلك فإن القصة يمكن أن يصيبها التوفيق، ولكن مع ذلك نرى البطل غير فاعل وغير مؤثر فى الحدث، ولا محرك للزمان أو المكان ، ولا يؤثر فى التتابع المتنامى لسير القصة وأحداثها وبالتالى تغيب الحبكة القصصية وتتشتت الرؤى، ولا نجد ترابطاً حتى فى أحداث السرد فتصاب بالترهل والوهن، كما لا يركز «ابراهيم صالح» على عنصر المكان والذى هو جوهر العمل القصصى، كذلك لا يحيلنا إلى وقائع أو أحداث يمكن أن تغنى عن المكان أو عن تسلسل الأحداث، فنرى المكان منتفياً، غير محدد الملامح، مشوهاً وغائباً وهذا يمكن أن يكون جميلاً لأنه قد ينسحب علي أى مجتمع فيكون اسقاطاً علي كل المجتمعات التى تعانى من الظلم والقهر، ولكن أحداث قصص ابراهيم صالح مشوهة باهتة، لا تصلح لأن تمثل اسقاطاً علي حال مجتمعات أخرى لها ظروفها ويلعب المكان دوره هناك، ومع أن القصة الحديثة الآن تتحل من عناصر القصة الديمة إلا أنها تعتمد على مكملات أخرى يمكن أن تكون عنصراً غنياً لثراء القصة، فنراها تأخذ من السينما لغتها، ومن المسرح حركته ودراميته ومن الشعر غنائيته ومن اللغة تكثيفها، فماذا قدم ابراهيم صالح هنا ؟!

نقول : تكفى المحاولة، ولكن المحاولة - كما أسلفنا في مدخل حديثنا ، لا تكفى لأن تخرج لنا نصوصاً غير مكتملة وغير ناضجة، وهو كسالفه - مصطفى العربى - يحتاجان إلى إعادة نظر فى أعمالهما وتنقيحها وتخليصها من الشوائب التى علقت بالنص حتى يمكن حين نقدم كاتبين أن نقول : هذا كتابان استطاعا أن يكسرا حاجز الواقع كيما يقدم كل واحد منهما بصمته الخاصة فى القصة القصيرة.

وبعد : ألا أكون محقاً حينما وجهت الدعوة للبحث عن «نص مثال» يستفيد منه المبدعون ويطورونه حتى يتطور الأدب العربى؟! ثم هل يلتزم الكتاب والمبدعون بعدم طبع إبداعاتهم إلا حينما تبلغ نوعاً من النضج الفنى لا نقول مكتملاً فحسب، بل وناضجاً، وإلا ما الفائدة ونحن نعيد تكرار ما قاله السلف ولا نقدم جديداً؟!

إن القصة القصيرة والشعر وكل أشكال الكتابة الأدبية الآن تحتاج إلى وقفة تأمل، ونظر، وتدقيق، وتمحيص، وليس صحيحاً ما يقال عن تراجع الشعر فى ريادته وأن الرواية الآن هى «ديوان العرب» ولكن لترهل الشعر تقدمت الرواية ثم بعدها القصة القصيرة مع ضعفهما الفني

الظاهر. فـهل سـتظل هكذا ننظر لأدبنا الذى ينفلت منا بين الحين واللحظة ونبكى ونقـول : أزمـة النص، وأزمة النقد، بينما تراثنا وحضارتنا غنية وزاخرة؟! إن الأمر يحتاج إلى وقفات طويلة وإلا سنجد أنفسنا تابعين لنظريات غريبة، غربية، ولا يكون لتراثنا وأدبنا الدور الفاعل والمؤثر، وحينها لن نبكي على اللبن المسكوب وانما سنبكى على ماضٍ عريق وحضارة بائدة».

---

* حاتم عبد الهادى السيد - شاعر فصحى وعضو اتحاد كتاب.

العلاقة بين النقد والإبداع

د. سيد البحراوى

التداخل والانفصال بين النقد والإبداع قضية ممتدة عبر الزمن - وكلما تقدمنا خطوة عدنا إلى الوراء خطوات ، فرغم معيارية البلاغة العربية القديمة، كانت أحكام البلاغيين فى الفن الشعرى انطباعية قريبة من الفن ذاته. وبعد صرامة الكلاسيكية جاءت العصور الحديثة بالنظرية الانطباعية التى يمرس فردية الذوق النقدى وتبعده عن المعايير، وبعد السعى البنيوى والنقدى الجديد لانشاء علم للشعرية، تعود التفكيكية وما بعد الحداثة لتأكيد التواصل بين العلم والفن والدين والفلسفة، وعدم الانفصال بينهما كما هو التواصل بين الفنون كلها فى عصر التطور المعلوماتى.

ومع التأكيد على أن النقد يتضمن بالضرورة حساسية فنية، وأن الإبداع يتضمن - ولو دون نقد - وعياً نقدياً، فإننى أعتقد أنه من المفيد أن يتحقق التمايز بين المجالين، حتى يستطيع كل منهما أداء وظيفته - إزاء الآخر - وفى الحياة بصفة عامة.

من هذا المنطلق أرى أن كلا من الفن والنقد إبداع أنسانى، لابد أن تتوفر فيه شروط الابتكار والتجاوز والوصول إلى ما هو ليس معروفاً، أى ضرورة إعمال الملكات البشرية ذهنية وجسدية وصولاً إلى الجديد غير أن للإبداع الفنى شروطاً تختلف عن شروط الإبداع النقدى. فالإبداع الفنى مادته الحياة ذاتها، الإنسان بكامل كيانه وعلاقاته، فى حين أن مادة النقد هى النصوص أولاً عمال الفنية أو الأفكار الخاصة بالفن والجال، من هنا فإن طابع الفن تجسيدى وتخصيصى، فى حين أن طابع النقد تجريدى وهدفه الوصول إلى تعميمات، من هنا كان الفن فناً والنقد يسعى لأن يكون علماً منضبطاً موضوعى الوسائل والأحكام والقواعد.

وهذه التفرقة لا تنفى ما سبق قوله من امكانية تداخل المجالين لدى الكثيرين من المبدعين والنقاد، بل يمكن القول بأن الفنان الذى لا يعرف تراث فنه وقواعده لن يستطيع الإبداع الحقيقى أى التجاوز، فقد يأتى بشئ يتصور أنه جديد، فى حين أنه أنجز من قبل دون أن يعرف، والناقد

الذى لا يعرف شروط العملية الابداعية والذى لا يجيد حب الفن وتذوقه فلن يكون سوى نجار مسلح يجيد دق المسامير فى أعمدة الخشب لتكون هيكلاً فارغاً ينتظر الشكل والمضمون الحقيقيين، الذى سيضعهما آخرون: البناء ونجار الموبيليا والمزخرف.. الخ.

ومع حرصى على إبراز التمايز، فإننى حريص أيضاً على تأكيد العلاقة الجدلية تاريخياً وواقعياً بين النقد والإبداع، ليس مهماً من وجهة نظرى البحث فى قضية أيهما أسبق النقد أم الإبداع، فكما قلت إن المبدع حين أبدع اللوحات المبكرة التى تصور صراعه مع الطبيعة لم يكن يتصور أنه يصنع فناً، كان يمارس جزءا من حياته ليحميها ويحمى نفسه مستخدماً هذه اللوحات كالسحر وهو علم الإنسان الأول ضد الكائنات الآخرى، المهم إذن أن التداخل قائم منذ القدم، ولكن مع التمايز أصبح للفن دوره بالنسبة للنقد، وللنقد دوره بالنسبة للفن، فالفن هو مادة النقد، وسواء كان النقد تطبيعياً أو نظرياً، فإنه يعتمد على الفن فى الوصول إلى الأحكام والقواعد، وفى تعديل هذه الأحكام والقواعد، كلما كان الفن (الجديد) يقتضى ذلك، وإيه كان من المهم هنا التأكيد على أن هذه المسألة ليست فردية ولاعشوائية وإنما تكمن ورائهاعملية اجتماعية ضخمة تحتم التغير سواء فى الفن أو فى المقولات النقدية.

فى المقابل يقوم النقد بدراسة الفن وإظهار جمالياته وعيوبه ويساعده فى الوصول إلى المتلقى. وينبغى عليه أيضاً أن يوجهه كلما كان ذلك ضرورياً، ليس فقط من باب الصواب والخطأ فى الجزئيات، بل فى التوجهات العامة التى ينبغى على الناقد أن يعى بها فى احتياجات المجتمع الجمالية والفلسفية بصفة عامة.

عصور متباينة فى زمن واحد
اتجاهات القصيدة فى شعر القناة وسيناء

د. صلاح السروى

يكاد القارئ لشعر هذه الكوكبة من شعراء القناة وسيناء أن يتصور أنهم ينتمون إلي مراحل تاريخية مختلفة، فكل منهم يكاد يمثل تقاليد عصر تاريخى - أدبى مستقل من حيث المنحى التشكيلى - الفنى، الذى يصدر عن رؤية خاصة للعالم تمثل هذا العصر وتلك المرحلة. وذلك على الرغم من أنهم متزامنون ومتعايشون معا، بل وينتمون إلى اقليم جغرافى واحد. وهو الأمر الذى قد يبعث على التساؤل .

ففى حين يأتى شعر محمد عايش عبيد عموديا وصفيا ذهنيا يعبر تقاليد عصر الاحياء، ويقدم حجازى غريب وسمير محسن شعرا تفعيليا تشيع فى ثناياه مؤثرات رومانسية قوية تنتمى إلى مرحلة العشرينيات والثلاثينيات، ويقدم ماهر المنشاوى شعراً سيرياليا رمزيا يمثل الوجه الأكثر تطور لشعر التفعيلة والمرحلة الأخيرة التى بلغها فى نهاية الستينيات، .. فى حين نجد هذه الأنواع المتعددة من الشعر نجد أن حاتم عبد الهادى وسيد عبد الرحيم يقدمان قصيدة نثرية تحتفى أكثر بالمشهد اليومى المعتاد وتحاول تخليق الشعر مما لا شعر فيه . ممثلين للجيل الأحدث فى القصيدة المصرية والعربية وللموجة الآخذة فى الصعود إلى آفاق ولم تتضح معالمها بعد.

وبذلك أصبحت لدينا بانوراما شعرية تحتوى على كافة عصور الشعر العربى الحديث تقريبا ولعل هذا التجاور بين التقاليد الأدبية الممثلة لعصور مختلفة ليس مقتصراً على شعراء هذا الإقليم وحده، بل يمتد على طول الخريطة الثقافية الابداعية فى مصر والوطن العربى، بحيث يمكن أن يمثل ظاهرة عامة، كما أن هذا الوضع لا يقتصر على الشعر وحده بل يتجاوزه إلى باقى الأجناس الأدبية الأخرى .

وقد يعود هذا التعدد فى الاتجاهات والمذاهب بين هؤلاء الشعراء إلى كونهم ينتمون إلى أجيال مختلفة من الناحية العمرية، ومن ثم إلى تجارب حياتية ومعايشة مختلفة، أو أنهم ينتمون إلى

اتجاهات ثقافية – فكرية متغايرة : من ثقافة تراثية أو عصرية حديثة وما بينهما. غير أن هذا الوضع برمته يؤكد على أن التطور الثقافى فى عصر لا يتم على نحو متسق أصيل، كما يؤكد من ناحية أخرى أن التطور الاجتماعى– الاقتصادى لا يتم على نحو جذرى متكافئ ، ففى حين تتطور بعض القطاعات فى بعض المناطق وتظهر طبقات اجتماعية حديثة وتتعامل بعض الفئات مع أرقى وأحدث ما وصل إليه العلم والثقافة. تظل باقى القطعات الانتاجية والأقاليم فى طور أقرب إلى البدواة والحياة الفطرية. وهو ما ينتج أبنية ثقافية واتجاهات أدبية وفنية تنتمى إلى عصور متعددة بتعدد التشكيلات الاجتماعية والاقتصادية التى تكون مجمل مناطق الواقع الاجتماعى المصرى.

وسأحاول فيما يلى تلمس السمات الفنية المميزة لكل اتجاه من هؤلاء محاولا ربطه بأصوله الفكرية والاجتماعية التى أفرزته، وكذلك محاولا تلمس عناصر الخصوصية التى تميز كل شاعر ضمن الاتجاه الأعم الذى يندرج فى إطاره .

ينطلق الخطاب الشعرى عند محمد عايش عبيد فى ديوان «ساحة فكرية» من تصور محدد لوظيفة الشعر ودور الشاعر، فهو عنده أداة ولسان حال يعبر عن قوى وعوالم تقبع أساساً خارج ذات الشاعر، فهو «يتغنى بالأبعاد» ويتفاعل بالأحداث»، مثلما يقول في مقدمة ديوانه. ولذلك جاءت معظم قصائده معالجة لموضوعات ذات دلالة عامة «كالكقدس» والأزهر ولبنان ونجيب محفوظ.. الخ ،لظ،اهر طبيعية وكونية كالليل والسحاب والسماء والنهار والنجوم .. الخ

وبديهى أنه عندما يأتى الشعر معالجا لمثل هذه الموضوعات فهو يأتى لكى يصفها بأشباهها معادلة رياضية تقوم على معطيات تفضى إلى نتائج، فتفضى تلك البنية الوصفية على نحو مباشر فهو «سياحة فكرية» وليست خيالية، من حيث أن الفكر يتعامل وينهض على قواعد منطقية مستقرة وسابقة التجهيز. ولنلاحظ تلك المعانى الجاهزة فى قصيدة «القدس فى خواطر شاعر» عندما يقول:

أيا قدس يا أولى القبلتين	ويا درة العقد بين الأمم
إليك سرى خير خلق الإله	ومنك علا للعلا وانسجم
وبارك حولك رب السماء	بأى من الذكر خير الكلم

وتستمر القصيدة فى تكرار المعانى المرتبطة المقدسة ، «فإليها تشد الرحال»، وفيها التقى السادة الأنبياء» وتحن إليها«نفوس الغزاة».. الخ. فإذا بالقصيدة ليست أكثر من استعراض لتاريخ هذه المدينة المنكوبة مع بعض التحليل (الذهنى) لأسباب هذه النكبة كأن يقول :

وفى غفلة، ثم ضعف الولاة	غدوت أسيره تعانى الندم

فما أسباب وقوع القدس فى الأسر؟ الاجابة هى الغفلة وضعف الولاة، حيث يخلص من هذا التشخيص إلى حل هذه العقده، وهو أن يهب الرجال من العرب أو غيرهم لفك أسر هذه المدينة المسلوبة قائلا فى نهاية القصيدة :

فهبوا كما هب من قبلكم إلى المجد حتى تنالوا الكرم

وفكوا إسارى من الغاصبين فإنى أعانى أشد الألم

وعلى هذا المنوال تأتى بقية القصائد، فتبدأ قصيدة «الليل فى خواطر شاعر» بهذا البيت :

يا ليل أنت محير الأفكار تأتى فتحجب رؤية الأبصار

ولنا أن نتوقع من المعلومات ووصف المظاهر المرتبطة بالليل من سهر فى أغراض شتى من مجون وصحبة للشيطان إلى أن يكون «واحة للعباد فى الأسحار»، ومن ثم يخلص بهذه الحكمة المشهورة :

يا صاح إن الله راء وسامع رؤياه في ليل كمثل نهار

وهكذا فى باقى القصائد التى تشابهت في عناوينها : الليل فى خواطر شاعر، السحاب فى خواطر شاعر، السماء فى خواطر شاعر... الخ بحيث يمكن أن نعتبر أن الديوان كله ليس أكثر من قصيدة واحدة تنسخ نفسها فى كل مر مع تغيير موضوع التأمل الفكرى الذى يطلق الخواطر، فيتم النسج على المنوال في كل مرة .

ان هذه الطريقة إنما هى نموذج لشعرية الوصف الاحيائية بامتياز.، حيث أن المدخل الوحيد لمعرفة العالم شعريا هو وصفه وتعداد عناصره وتشبيه بعضها بالبعض الآخر . وصولا إلى الحكمة التى لابد كامنة مخيمة يخاطب الشاعر الليل يقول له :

وإذا ذهبت فعودة فى عودة حتى النهاية آخر المشوار

أليس هذا المعنى هو الذى ورد قبل تسعين عاما فى قول شوقى :

لعمرك قد تشابهت الليالى فما فى عودها شىء جديد

نهار بعده يأتى نهار وليل كلما ولى يعود

إنها نفس المراوحة والعود على البدء سواء فى تصور حركة الموجودات أو فى طريقة التعبير عنها. ونفس المعانى قالها البارودى من قبل :

إن الحياة وإن طالت إلى أمد والدهر قرحان لا يبقى ولا يذر

وقاله حافظ ابراهيم :

ولولا امتزاج الشر بالخير لم يقن دليل على أن الله قدير

فكل هذه العناصر والقيم والمعانى تحتوى على طبيعة اطلاقية نهائية محسوقة، فهى موجدة منذ الأزل بنفس الوتيرة المتجهة إلى الأبد فى حركة غائبة، لكى تدور حول نفسها وتكرر ذاتها.

وهو الأمر الذى لايدع الشاعر الحق فى الابتداع والابتكار، بل لايستطيع إلا أن يصف وأن يقلد المعانى الجاهزه والصور والأخيلة المطروقة والقياس عليها والنسج على منوالها فكل شيء قد تم وليس من جديد. من هنا تصبح مهارة الشاعر مهارة تقنية وليست ابتكارية، مهارة تصنيع وليست مهارة تخليق، يقول شوقى :

وسماوحى الشعر من متدفق   سلس على نول السماء محوك

فإذا بالشاعر يستبدل مكانه بالكاهن، وما الموضوع الشعرى إلا الحقيقة المطلقة الرمدية والقول الجاهز العمومى الذي لكل المناسبات وكل الأزمنة .

أما ديوان حجازى غريب فقد سبق وناقشته فى مناسبة سابقة وليس أمامى الآن إلا أن ألخص ما قلته سابقا. فهو يدور حول اشتباك الهم الذاتى بالهم الوطنى والإنسانى العام محاولا رسم صورة رمزية للعالم الذى تناوشته التحديات والمشكلات محاولا تأويله وتفسيره بغية تحديد موقف من عناصره. وإن كانت رؤياه تنجح دوما نحو التشاؤم والسوداوية وهى رؤية تجد نموذجها فى تراث الرومانسية فى ظهورها المتأخر. كأن يقول فى قصيدة ميدوزا ويذوبا الاثنان (هكذا يذوبا دون نون الرفع) .

فى كل الأرجاء
فى ظل حياة المرجاء
يعقبها الطوفان
غرقى ووباء
وصغير فوق الشيطان
منشور مجاعة
يتبعها الموت
حتى قيام الساعة

فالشر سيبقى وسيتفاقم إلى حد الكارثة الماحقة مكذباً ما قاله قبل قليل من أن :

الخير حقيقة
والشر إشاعة .

وقد جاء هذان السطران الأخيران دون مقدمات فعلى طول القصيدة فقبلهما مباشرة نقرأ ...

ولكم الأرض الظلماء
تتوقف كل الأشياء

بينما سوف يقبع برسيوس الذى يفترض أنه المخلص الذى يقضى على ميدوزا بأن يعكس صورتها لترى نفسها فتتحول إلي حجر مهشم (كما في الأسطورة اليونانية) فإنه هنا سوف

«يقبع منهوكا.. بين المخلب والناب .. الخ

ولى أن أتساءل ألم يغنى سطر واحد أو مقطوعة واحدة من كل هذا الركام عن الايحاء الدمار البشع. إن القصيدة المتدده على ثلاث صفحات، هى فى الحقيقة جملة واحدة، مؤداها : أن الاسباغ ولا نهاية له بل سيتزايد.

فضلا عن هذا الترهل فقد جاءت القصيدة محتوية على قدر غير محدد من التناقضات فبرسيوس هذا .. «جبينة مشرق صلب» كما تقول القصيدة التى تواصل بعد ذلك مباشرة فى تناقض فاضح :

وكيان المهدود

يثقله أهوال الكرب

فيضان يعقبه وعود ماذا يريد أن يقول ؟

ثم ما كل هذا الكسور الوزنية والأخطاء النحوية والركاكة التعبيرية فى قوله :

أرواح حائرة تهوى

وشاهد يبطنها قبور

وفحيح ينفث من مردة

تحمل أطنان من ويل

أو أن يقول قصيدة نبوءات الحبرة نور (التى لم تنجح ولا باقى الديوان من الأخطاء البشعة السابقة)

وجوه يعلوها سرور

وعقارب تجرى فى الساحة

أشكال يطمس النور

حيات ينفثن سموم

يزحفن من خلف الواحة

فما موقع الوجوه التى يعلوها السرور وسط هذا الركام الكابوس من الخراب والفظاعة.

إن هذا الموقف البائى من الوجود وإن تقنع بتقنيات حداثية من توظيف للأسطورة ومحاولة شائهة لتخليق بنية درامية داخل القصيدة ومحاولة الاتيان بالسطر التفعيلى الذى تكسر تماماً قد يحيل من حيث النظرة السطحية إلى شعرية التفعيلة الخمسينية والستينية، إلا أنه فى الحقيقة إعادة انتاج شائهة لأسوأ أشكال الرومانسة المصرة التى بدأت فى العشرينيات فلم يخرج هذا الكلام الذى يهجو الوجود والبشر عن ما قاله العقاد فى مثل :

ما وجـــدنا مـن البريـــة إلا خلقا زائفاً وجهلاً مبينا

حشرات لا تعرف الخير والشر　　وفيها الهلاك للعارفينـا

ويقول عبد الرحمن شكرى :

والناس في العيش إن كشفت أمرهم　　ألفيتهم بين أضغاث وبهتان

إن الحمير حمير الناس نهقتها　　أودت برشد رجيح الرأى غضبان

جهل ولؤم وأحقـاد ومفســـده　　والشر يجرع منـه كل إنســـان

غير أنه يبقى هذا الشعر عند العقاد وشكرى فضل الريادة وكذلك فضل التناسب مع ظروف الزمان والمكان المتبلى بالاحتلال فضلا عن رصانة التعبير ومتانة المبنى.

نفس هذه النظرة التشاؤمية الملتاعة نجدها فى ديوان « مقرارت من طيف أرغول بسمير محسن يقول فى قصيدة «الريش يعزف عبر النوافذ » .

نافذتى فى العراء

المسافة بينى وبين القيامة بعض الدعاء

وهذا الاغتراب والاقتراب من الضياع والانتهاء ليس حديثا بل يمتد منذ القدم :

« فمن عهد عاد إلى عهدنا لم نزق شربة من هناء »

وإذا تأملنا دلالة عنوان هذا الديوان لوجدنا أن هذه الروح المتشائمة المغتربة الملتاعة إنما هى قليل من كثير فالأرغول الذى شيب لحن الحزين يتحول هنا إلى طيف يشبه الغيمة السابغة التى تكثفت فاضحت مطراً كثيفاً، وما هذه القصائد إلا بعض من قطراته. ورغم ذلك فهذه القطرات على هذا النحو من السخونة الحارقة التى لابد أن تفضى إلى هذا المصير المحتوم :

« كلنا إلى ممات

من تسابق عبر أقدام الوراء

ومن نسابق عبر أحلام الصبا

من تخطى الحجب »

ولا أدرى من أين جاءته هذه الصورة الغريبة : «أقدام الوراء»؟ ولا ماذا تعنى ؟ ربما يقصد العودة إلى الخلف وربما يقصد من تقدم به العمر حيث سيشمله الموت مع من لازال يعيش أحلام الصبا. ولكنها بكل تأكيد تعبير ركيك ضعيف، وها هو يقول بعد ذلك مباشرة :

اننا نتصفح

ما يداركنا الأوان

غير أيام الطعان

ربما يقصد أننا سنتصفح وسنصعق ولن يدركنا، أى لن ينقذنا، الوقت ولن نقابل إلا أيام الحرب والطعان. ولكن لم يوفق إلى هذه المعانى عبر هذه الصور الملفقة. فضلا عن ترهل هذه

المعانى وتكرارها الممل. فالقصيدة هنا لا تتطور بل تراوح ممسكة بذيلها فى دائرة جهنمية، فضلا عن الخلط والتخبط فى بناء الصورة الذي لا يفضى إلا إلى ركام غريب من الجملة المتقطعة التى لا تعنى أى شيء. وفى أحسن الأحوال فإنها تمنح دلالة بالغة التركيب بما يجعلها تذق عن الفهم كأن يقول :

وقع العدا الصدا (هكذا بالألف) فوق أثر المغيب يشد الرؤى لصهيل الحناجر فى كل.

ترقوه تستجير الأنين - تلم الخلايا لبعض الخلايا

أنا قائظ فى الطريق فهل تعشقون الصهيل على جثتى ؟

حيث تتكون الصورة عبر مجموعة لا نهائية من الإضافات بما يفضى إلى اللاشيء، حيث جاء السؤال فى السطر الأخير مبتور الصلة تماما عن ما قبله. وأشعر أن هناك إعجاباً ما عند الشاعر بلفظ الصهيل فارتمى فى تداعيات لا علاقات لآخرها بأولها إنه تعقيد الصورة الذى يختلف عن الغموض الذي هو خصيصية شعرية. فالغموض يتمثل فى عدم طرح القصيدة لمعناه على نحو مباشر أحادى الدلالة بل على قدر من التعدد فى مستويات المعنى، حيث يحكم حركة هذا المعنى نوع من النظم الدالى والتشكيلى والرمزى الذي يمكن أن يتشكل على أكثر من منحى. أما التعقيد فهو الخلط وعدم الاتساق التصوير والانتقالات الصورية غير المبررة .

غير أن من الضرورى أن أشير هنا إلى أن الشاعر سمير محسن قد وفق إلى بعض من الصور المبتكرة والموفقة والتى لا تخلو من جمال ولكنه أهدر قيمتها بأن بعثرها هنا وهناك بين ركام من الصور الملفقة التى لا علاقة لأى منها بالأخرى.

- ٣ -

تنطلق شعرية ماهر المنشاوى فى ديوان «بداية وواحدة ونهايات شتى» من وجهة تأويلية للوجود الذى يراه مطلسما غير قابل للفهم المباشر، محاولا الترجمة عن نزوع غنائى يعانى الفقد والاخفاق يقول فى قصيدة «الرقص على أبجديات المطر»:

قمرة

فى مدارى تلاشت نهاراً بلا صحبة

والخمور التى أسكرتنى لوحدى (هكذا لوحدى فى النص) مضت

فى ثنايا الورى

حيث روحى تغنى نشيد الوداع الأخير

منذ بدء ، سأمشى وحيداً إلى المنتهى

ثم أسهو حقولا وماضيا يغنى مدى

فهاهى القمرة التى يمكن أن تعنى الحب أو الأمل أو الصحبة المحبة والمؤنسة قد تلاشت من مداره من حياته، وقد جاء هذا التلاشى فى النهار بما قد يعنى أن هذه القمرة كانت مضيئة ومشمسة بالنسبة له فهى على غير المعتاد لم تكن تضىء ليله فقط ولكنها أيضا كانت تملأ نهاره بالضياء والبهجة، أى حياته كلها، بما جعله يشعر بالوحدة ويعيش مرارة الفقد والغربة. ولعل رمز القمر يحيل إلى منحى رومانسى يغذيه شيوع نزعة الألم والاغتراب وهي نزعة رومانسية بلا شك. حيث يتناسل هذا المعنى فى باقى أسطر هذا المقطع فهاهى الخمور التي أسكرته بينما كان وحيدا بما جعله يشعر برغبة هذه الوحدة بالألفة والتحقق، قد تلاشى أثرها بين الجموع (ثنايا الورى) وهو ما يخلق فارقه صلده خلفها التضاد المركب بين احساسه بالألفة والتحقق رغم وحدته مع الخمور التي أسكرته، بينما يشعر بالغربة والوحدة عندما تذوب هذه الخمور بين الجموع، أنه يتحقق مع حبه رغم وحدته، بينما يغترب عندما يصبح هذا المحبوب مندمجا مع البشر، بما يمكن أن يجعلنا نتصور ذوبان هذا المحبوب فى ثنايا الورى يعنى أنه قد أصبح غير خاص به أى أنه قد هجره، فتبرز وحدته هنا على أنها ليست ناجمة عن عدم وجود الناس من حوله، ولكنها ناجمة عن أنه لم يعد يوجد من يحبه حتي وإن وجد الناس. إنها هى تلك القمرة التي تلاشت وذابت بين الناس. وهو ما يفضى مباشرة إلى أن تغنى روحه نشيد الودا ع الأخير. فقد فارقت الضياء والحب. وهو أيضا ما يجعل الشاعر يأسى لمأساته ويتغنى بها فهو يسير منذ البدء وحيدا وحتى النهاية. ولعله يجدر بنا أن نتوقف قليلاً عند هذا التعبير.

«منذ بدء سأمشى وحيدا إلى المنتهى»

فقد ينتظر القارىء أن يقول الشاعر «منذ بدء مشيت» على أساس أن البدء قد تم فى الماضى، ولكن إذا بالشاعر يقول سأمشى بصيغة المضارع بما يعنى أن الصياغة هنا تحتوى علي قدر غير قليلا من الكثافة والاختزال، بحيث إذا حاولنا أن نستكن ما بين الكلمات من معان مضمرة فيمكن أن نجد المعنى على هذا النحو. منذ بدء مشيت وحيدا، وقد كنت أظن أن هذه الوحدة قد انتهت بيد أننى قد اكتشفت من جديد أننى سأمشى وحيدا، مرة أخرى وذلك حتي بلوغ النهاية. فهناك الاحساس باللوعة والألم ليس فقط بسبب الاحساس بالوحدة والغربة، ولكن تحديدا لتجدد هذه الوحدة والغربة رغم ظنه بأنهما قد انتهيا.

حيث تحيل هذه الحالة من ناحية معينة إلى منحى وجودى صوفى يعانى مرارة الوجود الأرض محاولا الفكاك بمعانقة اللون والمطلق السرمدى. يقول فى قصيدة كواليس :

إنه دخان نبضى

يخرج الأوقات من قلبى

ويشوى طلة من ثقب جلدى

طفت أشواطاً وأشواطا
أطيح الروح فى كهف
وأنفى مولدى

فدخان النبض الذى يمكن أن يعنى بقايا اشتعال الروح أو ناتج ذلك الاشتعال يأخذه إلى عالم خارج الوقت والزمن ويجعل قلبه غير منتم إلى هذا الوجود العيانى، ليذهب به فى رحلة ما ورائية تشبه رحلة الاسراء والمعراج فيطوف أشواطاً ويسافر أسفارا خارج الوجود. وربما كان ذلك هو الموت، حيث تستقر الروح مطوحة وكأنها قد ألقى بها من التعب فى كهف، ربما كان هو البرزخ، بما يجعل مولده أى وجوده الفيزيقى كأنه لم يكن .

هكذا تمضى رحلة ماهر المنشاوى المغتربة الأسيانة الوجودية لتصل الى معراج صوفى قد يفضى إلى فناء الذات اوالترحاب بالموت كبديل للوجود الأرضى الذى يشبه الكابوس. فهو يقول فى قصيدة تقاسيم السكون.

أى ليل ينفث الكابوس فى نومى

وأضيف أنا أنه ينفث الكابوس فى صحوة كذلك إلا إذا كان وجوده كله ليلا إن شعرية ماهر المنشاوى ترتكز على نحو مباشر على صيغة الصورة الحلم، فهى صورة منفلتة من عقال مشابهة الواقع، تمتلك منطقها الخاص ورؤاها الروحية الخيالية الخاصة، أنها صورة سيريالية ولذلك جاءت على قدر غير معتاد من التركيب والغموض. إنها صورة الطيوف والأثر على الشاعر أن يسجنه فى كلمات ولغة ملموسة، يقول فى قصيدة بدايةواحدة ونهايات شتى :

وجلت وأنا على أنامل عزفها متلصصا
وكأننى أتحسس القصب الذى يتأوه ألما من السحب
التي دخلت ملابسه

فهذا الدخول إلى مواطن المحبوبة الحلم، الدخول المفعم بالتوجس والتحسس يشبه – يشبه ماذا ؟

إن التشبيه يفترض أنه يفسر المشبه. بالمشبه به ، وكأنه قد تأسى بقول امرئ القيس :

ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فقد شبه الرماح بأنها زرقاء كأنياب الأغوال وهل رأى أحد من قبل أنياب الأغوال؟ فإذا شاعرنا يشبه هذا الدخول المتلصص فأنه يتحسس القصب الذى يتأوه ألما من السحب التى دخلت ملابسه . إنه هو ذلك القصب ذلك العود الرقيق النحيل الذى يمكن أن يجرحه هفهفات الريح ونتف السحاب، وكأنه بموقفه من المحبوبة قد رق وشف حتي أصبح أثيريا وأن بدا بشكل عادى ممشوق كعود القصب .

إنها شعرية تأويلية تحاول اقتناص المغنى من بين ركام الوجود شعرية تتجاوز شعرية الوصف الى شعرية الحلم الذى يتداخل مع التراث الصوفى وتجارب السيريالية فى أن واحد.

نقد.. "النص المشكل"

صلاح اللقانى

عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر فى سلسلة كتابات نقدية كتاب «النص المشكل للدكتور محمد عبد المطلب، والكتاب يقع فى ٥٨١ صفحة من القطع المتوسط، خصصه المؤلف لدراسة إشكاليات قصيدة النثر فى الإبداع المصرى، واعتمد فى خطته «على طرح موقف الأدباء القدامى من تجليات الحداثة التى تعلقت بالشعرية عندما تمتزج بالنثرية ثم تابع الموقف نفسه مع الأدباء المتأخرين ليكون هذا وذاك بعض إضاءة (تنويرية) كاشفة لبعض الظلام» ص٩. والمؤلف يرى أن هذا (التنوير الذى يقصده يسعى إلى تأسيسات نظرية تقديم (الإشكالية) المبدئية فى علاقة الخطاب الشعرى بالخطاب النقدى الموازى له. ثم تتجاوز الاشكالية إلى (المصطلح) ثم تمتد إلى (الجذور) لاستحضار بعض المفاهيم الغائبة عن الوعى الحاضر، أو لتصحيح بعض هذه المفاهيم المغلوطة. وينتهى التنوير برصد (التحول) الذى انتاب مصدر الإنتاج.

ثم يلى هذا توثيق إجرائى قام به المؤلف من خلال مجموعة من الدراسات الكلية لبعض دواوين قصيدة النثر وكيفية إنتاجها لشعريتها الخاصة، ويخلص إلى نتيجة مؤداها أن (التناص) هو صاحب السيادة المطلقة ثم (المفارقة) التى تطرح الثنائية خلال الأحادية، والأحادية خلال الثنائية فى محاولة للوصول إلى أفق الدرامية والآلية الأخيرة هى (المؤشر العنوانى) بوصفه المدخل الشرعى لعالم النص وتحديد أفقه الخارجى، والعلاقة الجدلية التى تربطه بالآفاق الداخلية.

يقوم المؤلف بعد ذلك بتقسيم كتابه إلى قسمين رئيسيين

القسم الأول: التأسيس ويقصد به التأسيس النظرى لعقيدته الجمالية حيث يتناول خلال أربعة فصول جدلية الحضور الشعرى والنقدى (الأشكالية) وفى الفصل الثانى يتناول مصطلح النص المشكل وفى الثالث يتناول مصادر جذور قصيدة النثر وفى الرابع يتناول مصادر إنتاج الشعرية (التحول).

وفى القسم الثانى من الكتاب الذى وضع له المؤلف عنواناً باسم (الأجراء) يتناول المؤلف التناص الديوانى فى سراب التريكو لحلمى سالم وعبور النوعية فى (السحابة التى فى المرآة)

لجمال القصاص وغلبة الهوامش على المتن فى (ذاكرة الوعل) لمحمد فريد أبو سعدة ومعراج الشهاوى فى (كتاب الموت) ودائر الحوار فى (تشكيل الأذى) ليسون صقر، وشعرية المفارقة فى ديوان منى عبد العظيم (على حافة الليل). وقراءة للديوان من عنوانه فى (لا أحد يدخل معهم) لمحمد الحمامصى. ومن خطة الكتاب وحجمه والأفق الذى سعى إليه والمساحة الإبداعية التى غطاها يتأكد لنا حجم الجهد الذى قام به الدكتور محمد عبد المطلب ومدى المتابعة المتأنى؛ والصبور التى بذلها، وبهذا يكون من حقه علينا أن نحييه على هذا المجهود الذى ضن به الكثير من نقادنا المبجلين.

وكتاب بهذا الحجم وهذا الطموح من شأنه أن يثير الكثير، اتفاقاً واختلافا، وتظل قيمته فى تلك الطاقة الفكرية القادرة على أثارة الجدل وهز الحياة الثقافية. يبدأ الدكتور عبد المطلب فى الفصل الأول بالتصدى لاشكالية المواجهة بين الخطاب الشعرى والخطاب النقدى حيث يرى المؤلف أن جيل الريادة النقدى ويقصد به نقاد أوائل القرن كانوا يعتمدون المواجهة الصريحة مع الإبداع الشعرى قبولا أو رفضاً مع ما يكتنف هذه المواجهة من حدة أولية. ومع منتصف القرن ظهر جيل أخر من النقاد الأعمق ثقافة وإن ظلوا كسابقيهم يحتكون إلى خبرتهم الخاصة أولاً، مما جعل خطابهم النقدى يميل إلى الانطباعية، ويراهم المؤلف موزعين بين نظرة للنص بوصفه وثيقة اجتماعية أو سياسية أو بوصفه لوحة إسقاط للمبدع.

أما الجيل الأخير من النقاد فيقع فى ثنائية حادة فهناك توجهات نقدية أخلصت نفسها للوافد الغربى وحده بأدواته الإجرائية دون أن تلاحظ أن هذه الأدوات قد انتجتها نصوص لها خصوصيتها المفارقة للنص العربى. وإزاء هذا النقد الذى يدعى الحداثة ويوغل فى الرطانة والعجمة يرى المؤلف أنها حداثة (النقل) لا حداثة التطور الصحيح. وفى مقابل هذا التغريب المنفتح على الوافد الغربى وحده، نجد تياراً آخر ينغلق على القديم الموروث وحده حيث لا شعر عندهم إلا الذى يلتزم بوحدة الوزن والقافية، وكل خروج على هذا الالتزام هو انتهاك صريح للدين والعروبة. وبين هذين يأتى تيار ثالث يفيد من الوافد الغربى كما يفيد من الموروث العربى.

يرصد المؤلف خلال متابعته للواقع الشعرى الراهن فى تعارضاته المرهقة التى تسلطت على أبنيته الشكلية ونواتجه الدلالية التجاوزات التى أدت إلى إهمال (الجمالية)، حيث ظلت هذه الجمالية حاضرة مع بدايات الحداثة الشعرية، ثم أخذت فى الإنحسار والتراجع مع الإيغال فى هذه الحداثة، وبخاصة مع جيل السبعينيين ومن تلاه من أجيال الشعر) ص، ٢٨ ويسجل المؤلف نفور شعرية الحداثة من (التجربة بالمعنى الرومانسى والواقعى وسعيها للدخول فى مناطق (الأحوال، والمواقف، والمقامات) بكل مردودها العرفانى، ويلجأ الشعراء إلى استدعاء الخطابات (الحافلة بالإبداع) وتطويعها لإنتاج شعريتهم، حيث أقبلوا على (الخطاب الصوفى) وتعاويذ

السحر ثم الهبوط إلى المفردات والكليات التداولية بكل عفويتها. وطوروا الرؤية إلى (المشاهدة)، ويصل المؤلف بعد ذلك إلى أن تلك الشعرية أصبحت شعرية الكتابة لا شعرية الإنشاد. إنها شعرية (الحرية) تلك الحرية التى ترفض البلاغية بقدر توظيفها لها، حرية المغامرة الدائمة والتجريب الذى لا يتوقف، حيث لم يعد (الموضوع الشعرى) من بين اهتمامات الشعراء، إنما الإهتمام أصبح منوطا بأدوات الإنتاج وتقنيات التعبير. ص ٣٢.

– ٢ –

يبدأ المؤلف فى تفكيك مصطلح (النص المشكل) ويرى أنه امتصاص للمصطلح الفقهى القديم : (الخنثى المشكل) ومن طبيعة هذا الامتصاص أن يرفد المصطلح القديم المصطلح الجديد ببعض معطياته. وأول هذه المعطيات هو (غياب النوعية) ويرجع ذلك لحيازة علامات الذكورة والأنوثة معا، أو راجع إلى غياب هذه العلامات معا. ولهذا استند المصطلح الفقهى على دالين (الخنثى) وهو دال يؤسس لهذا الجنس الطارئ، و (المشكل) الذى يدفع بالدال الأول إلى دائرة (الاختلاط) و (الالتباس). أما العرفانيون فقد نظروا للخنوثة نظرة أوسع، حيث كانت عندهم ذوبان للنوعية من ناحية واتحاد الذات بالموضوع من ناحية أخرى.

ومن تلك الاشارات الفقيهة والعرفانية يصل المؤلف إلى منطقة الأدبية عموماً ثم الشعرية خصوصاً وكيفية حلول المصطلح (النص المشكل) فى هذه أو تلك. ثم يبدأ فى تفكيك المصطلح، متابعا دال (النص) فى مرجعتيه القاموسية فيجد أنها تكاد تحصره فى حدود (الإظهار وبلوغ الغاية) ويضيف ابن الأعرابى إليه دلالة (التعيين) على شيء ما، ثم أحلق به الفقهاء معنى (مادل ظاهر لفظه على الأحكام). أما الجرجانى فإن (النص) عنده ما لايحتمل إلا معنى واحداً غير قابل للتأويل وله (عبارة) و (إشارة) و (مقتضى). ويخلص المؤلف من هذه المتابعة التعريفية إلى أن مصطلح (النص) يدور حول (الظهور المكتمل) لإجراء صياغى منتج لدلالة إنتاجاً صريحا غير قابل للاحتمال فى ذاته.

ويصر السيوطى على أن النص غير قابل للاحتمال الدالى وذلك راجع إلى أنه يعنى النص الدينى بوصفه مصدر التشريع والحكم. وبرغم ذلك فإنه – أى السيوطى – قد اعترف بأن النص بهذا التحديد نادر جداً فى القرآن والسنة، وإذا كان نادراً فى النص الدينى فإنه منعدم فى النص الأدبى، فالنصية تقبل الاحتمالية بالضرورة. ولعل هذه المقاربة التراثية أن توضح للقارئ مدى اللبس الذى يوقع فيه فقهاء اليوم جمهور المسلمين عندما يستخدمون دال (النص) فى كتاباتهم الدينية فيفهمه القارىء المعاصر على إساس إنه (النص) بالمعنى الحديث للدال وإن كان عليه طبقاً لمراد فقهاء اليوم أن يتعامل معه بدلالات المعنى التراثى التى لا ترى فيه أى وجه للتأويل.

ينتقل المؤلف بعد ذلك من التراث إلى الآنى فيطرح عدة مقاربات لمصطلح (النص) فيورد ما جاء فى (الأسلوبية والأسلوب) للدكتور عبد السلام المسدى فالنص بناء أنتجته مجموعة من العلاقات الداخلية بكل أبعاده اللغوية والنحوية البعيدة عن السكونية. الدائمة الحركة التى «تفرز أنماطها الذاتية، وسننها العلامية والدلالي، ويكن السياق الداخلى هو المرجع لمجموعة القيم الدلالية، حتى كأن النص معجم لذاته».

ثم يقرر المؤلف أن هناك اتفاقاً على أن (النص) بطبعه فاقد المرجعية، وبعد أن يقرر هذا (الاتفاق) فإنه يصل إلى نتيجة مؤداها أن النص لا يكون مطالبا بالحدود الثلاثية: القائل والقول والمقول فيه. ص ٥٢.

وبعد أن يراجع تلك المقاربة بمقاربة يمنى العبد التى ترى أن قراءة النص تعنى قراءة مرجعه فإنه يميط اللثام عن انحيازه للمقاربة الأولى متهما المقاربة الثانية بأنها بعيدة عن الأدبية.

وفى رأيى، أن تلك المقاربة الأولى، إنما هى محض غلو مثالى يصنع (ميتافيزيقا للنص) تجعله (لاهوتا لغويا) قائما ومعزولا فى فراغ تام ويقطع كل روابطه الواقعية والتاريخية ويصنع استقلالا للظاهرة اللغوية هو فى الحقيقة استقلال وهمى يؤدى فى الواقع العلمى إلى تخريب للوعى الإنسانى سوف يظهر عند تناول المؤلف لعديد من النصوص غير الدالة على أى مستوى من المستويات.

ويصل المولف إلى دال (المشكل فينقل عن الصاحبى ابن فارس أن المشكل يأتيه الإشكال من خمسة أمور:

١ - غرابة اللفظ.

٢ - أن يتضمن الكلام إشارة إلى خبر لم يذكره قائله على جهته.

٣ - أن يكون الكلام فى شئ غير محدد.

٤ - أن يكون وجيزاً فى نفسه.

٥ - أن تكون ألفاظه مشتركة.

ويرى المؤلف أن ظواهر الإشكال القديمة هى بعض ظواهر الإشكال فى نص الحداثة وإن أوغلت (قصيدة النثر) فى استحضار هذه الظواهر، وزادت عليها ظواهر لم تخطر على بال القدامى. ص ٦٥.

ويقول د. عبد المطلب أن «نص الحداثة سمح لنفسه باستحداث بلاغية مفارقة وإيقاعية مفارقة ودلالية مفارقة لكنه أو غل فى الأخيرة حتى أصبحت (اللادلالة بديلا شرعيا مفارقة ودلالية مفارقة لكنه أوغل فى الأخيرة حتى أصبحت (الدلالة) بديلا شرعيا للدلالة. وبحق هذه الشرعية لا يمكن

مطالبة هذا النص أن يقول شيئاً ومحاولة قهره على (القول محاولة ضد طبيعته المرواغة. فهو (كالأخرس) الذى لا تدل صوتيته على معنى من المعانى، ومن يريد التواصل معه، عليه أن يتعامل مع إشاراته وحركاته ورموزه، أى أنه يجب أن يتعامل مع صمته لا مع صوتيته.) ص ٧٧ ما معنى هذا الكلام الخطير؟ أعرف أن لهذا الكلام أساساً متيناً فى الفكر الغربى، وأن الدكتور عبد المطلب إنما يقوم فقط بالترويج لتلك النزعة الفكرية فى بيئة الفكر العربى المعاصر المأزوم تاريخياً. إنها دعوة لكى يكون (اللغوى) بديلاً عن (اللغة) والتكريس (للامعنى) فى النص الأدبى، هو الابن الشرعى لتكريس اللامعنى فى النص السياسى والنص الاجتماعى، إنه تبرير وتمرير للامعنى الذى يحيط بنا من أقطارنا جميعاً.

– ٤ –

الدكتور عبد المطلب يبذل جهداً كبيراً لتعريب قصيدة النثر، أى لكى يربطها بالجذور التراثية، ومن أجل إنجاز هذا المسعى فقد قام بمسح تراثى للكتابات والأقوال التى رأت جمالا شعرياً فى كتابات غير موزونه، بما فى ذلك اتهام العرب للقرآن بأن شعر رغم مفارقته لما يعرفونه من أشعار واتهامهم للرسول بأنه شاعر رغم عدم انطباق قوانين العروض على أقواله.

فى الحقيقة إن ما عثر عليه الدكتور عبد المطلب هو (الشعرية) بإعتبارها فعالية إبداعية يمكن أن توجد فى النثر، دون أن تجعل هذه (الشعرية) من النثر (قصيدة) وأن مسعى الدكتور عبد المطلب فى إيجاد جذور (لقصيدة النثر) فى التراث العربى هو (مستحيل ثقافى)، لأنه يبحث فى الماضى عن علة الحاضر، دون أن يرى أن الحاضر هو علة ذاته.

لم يجب دكتور عبد المطلب عن السؤال المهم: قصيدة النثر الآن. لماذا؟ ومثلما جعل (الحداثة) ذات طابع متعال على الزمان والمكان، يتعامل مع قصيدة النثر بذات الذهنية فهى الأخرى مفهوم متعال.. أى خارج الشروط التاريخية المنتجة للظاهرة. لم يفطن المؤلف إلى أن قانون العروض الأساسى هو (الانتظام) وأن قانون النثر الأساسى هو (التشتت). الأول ابن واقع صوتى وبيئى يعكس الانتظام فى شتى مجاليه، ويعكس إحساسا عاليا (بالدورة)، تعاقب الليل والنهار، تعاقب الشمس والقمر، تعاقب الفصول. انتظام حركة الإبل. إلخ بينما الثانى يعكس (إيقاع) آخر لحضارة مغايرة تماماً، ولهذا فإن ما يظنه جذوراً إنما هو وهم بصرى.

يعرف الدكتور عبد المطلب الإيقاع بأنه (الترجيع الصوتى المنتظم لمجموعة من الحروف أو الحركات) ص ٩٨. ثم يطرح سؤالاً ملحاً: هل تحقق للشعر العربى الإيقاع الوزنى) المنتظم؟ ويبادر إلى القول بأن الشعر العربى بأوزانه الخليلية مهتز الإيقاع.

ويبرهن على هذه النتيجة الشاذة بمجموعة من الملاحظات:

١ – تساوى الحركات الثلاث إيقاعيا.

٢ – المساوة بين الصوامت والصوائت.
٣ – تحويل الحرف المشدد إلى حرفين.
٤ – تساوى الأسباب الخفيفة برغم الفوارق الإيقاعية بينها.
يضيف إلى ذلك وقوع التفعيلة تحت طائلة الزحاف والعلل فيهتز الترجيع الصوتى بحدة.
والحقيقة أن الدكتور عبد المطلب يتكلم كأن العروضيين هم الذين وضعوا أوزان الشعر والواقع يؤكد لنا أنهم استنبطوه من أشعار السابقين، وبالتالى فإن ما يدخل على التفعيلة من الزحاف والعلل قد قبلته الاذن العربية واستساغته قبل أن يتم اكتشاف قانونها العروضى. يقول الدكتور عبد المطلب: يساوى العروضيون بين كذا ،كذا ويحول العروضيون كذا إلى كذا. والواقع أنهم لم يساووا ولم يحولوا إنما الذين صنعوا ذلك هم الشعراء السابقون عليهم وتواتر ذلك وقبلته الذائقة العربية. ولكن الدكتور عبد المطلب يستنتج أن هذا القبول وتلك الاستساغة إنما يرجع إلى ضعف فى الإحساس ناتج من الإلحاح المستمر لمئات السنين ويستشهد على ذلك بما يطلقون عليه (الأغنية الشبابية)
فعلى الرغم من أنها تجرح كل قواعد الإيقاع والنغم المألوف مما جعل الكبار ينفرون منها، ثم مع الالحاح المستمر تمت الاستجابة الكاملة من الشباب ومن بعض الشيوخ ص ١٠٤.
وفي الحقيقة أن هذا المثال يضعف حجة الدكتور عبد المطلب فأبرز ما فى الأغنية الشبابية إنما هو الإيقاع بينما يتخفى الإيقاع ويستتر فى الأغانى السابقة على تلك الموجة الغنائية.
فالالحاح بالأغانى الجديدة لم يجعلنا نقبلها رغم غياب الايقاع عنها لأن أهم سماتها هو بروز الإيقاع وليس غيابه. وقبولنا لها من قبيل الهزيمة الفنية إزاء انتشارها الوبائى وفى رأينا أن الزحاف والعلل تحدث فى الوزن الشعرى عند دخولها على التفعيلة ليونة ورحابة تنقذ البيت من الرتابة والملل.
ويضرب الدكتور عبد المطلب مثلاً على أن بعض المبدعين القدامى قد اقترب اقترابا شديدا من نظام التفعيلة بقصيدة السلم الخاسر على تفعيلة واحدة من الرجز يقول فيها : موسى المطر / غيث بكر/ ثم انهمر/ والحقيقة أنها قصيدة عمودية كل بيت فيها يتكون من تفعيلة واحدة، ولا علاقة لذلك بنظام التفعيلة. ولكن الدكتور عبد المطلب يرى دائماً أن (المستحيل الثقافى) ممكن، كأن نظام التفعيلة ليس (نظاماً ثقافياً) مشروطا بشروطه التاريخية .
ويستمر الدكتور عبد المطلب فى اجهاد نفسه باستشهادت من ابن طباطبا العلوى وأبى حيان التوحيدى والجرجانى والسيوطى لاثبات التداخل بين الشعرية والنثرية لكى يقول فى النهاية (فإذا كان هذا أمر البدايات الشعرية، وأمر علاقة المنظوم بالمنثور، فإن ظهور ما يسمى (قصيدة النثر) ليس أمراً غريباً وليس ضد منطق الإبداع المتجدد عموما . إذ أن هذا الظهور مؤسس على ركائز تراثية من ناحية، ومستجيب لمغامرة الحداثة وتأثره بالوافد الجديد من ناحية أخرى)

ص١١٠ ونحن نرى أن هذه النتيجة هى بنت التصور اللا تاريخى حيث قصيدة النثر التى هى بنت المدينة والحضارة الصناعية تجد جذورها فى عصور ما قبل الحداثة، أو من خلال تأثرها بوافد (خارجى) دون تحليل لتحولات البيئة المحلية اجتماعياً وسياسياً لرصد الشروط التى اشتغلت عندنا لكى تنتج هذه الظواهر المسماة (بقصيدة النثر) ولكى تجعل التفاعل مع ٠ الخارج) ممكناً وغير مرفوض .

– ٥ –

واستمراراً لهذا المنهج اللاتاريخى يقدم الدكتور عبد المطلب ثلاثة نصوص يزعم أنها (تكاد تختزن مجموعة الخواص البنائية لقصيدة النثر› أو على الأقل تختزن جانباً كبيراً من مؤشراتها التكوينية) ص١٢٩ .

النص الأول من (الطواسين) للحلاج والنص الثانى من المواقف والمخاطبات للنفرى والنص الثالث من النصوص الحديثه للرافعى من (أوراق الورد) .

ونحن نزعم أن أى تشابه بين هذه النصوص وقصيدة النثر مهما بدا واضح لافتاً إنما هو من قبيل تاثير الحاضر فى الماضى وليس العكس .

نحن هنا أمام نصوص يقف أمامها القارئ الحديث ابن المجتمع الصناعى والواقع المدينى فيراها داخل وظيفة جديدة لم تقم بها هذه النصوص فى حينها. القارئ الحديث يتعامل معها باعتبارها وقائع ابداعية، والقارئ القديم يتعامل معها باعتبار أنهاتقدم (الحقيقة) بالمعنى الصوفى .

وعندما يشير الدكتور عبد المطلب إلى واحد من أهم مبادىء علم اللغة العام وهو المبدأ الذى أشار إليه سوسير من أن علاقة الدال بمدلوله اعتباطية، بمعنى أن كلمة (شجرة) التى تشير إلى وجود شىء فى الطبيعة هو الشجرة كان من الممكن استخدام كلمة أخرى لكى نشير بها إلى نفس الشىء وأن العلاقة بين الكلم (الدال) والصورة الذهنية التى ترتسم فى ذهن المتكلم (المدلول) ليست حتمية بل يصنعها مالا علاقة له به من قريب أو بعيد، وذلك عندما يرى أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية كما يراها سوسير، بل هى عشوائية كما تبدو فى النص الصوفى عند الحلاج أو النفرى .

وهكذت تصبح (الحقيقة) الصوفية التى يتوحد فيها الشىء ونقيضه داخل مبدأ وحدة الوجود دافعاً للدكتور عبد المطلب لكى يستنتج هذا الرأى الخطير الذى عبر عنه بقوله ف ص ١٣٤ (معنى هذا أن النص استهدف أن يريح اللغة من مهمة انتاج المعنى. وهو مهمة أرهقتها زمناً طويلاً، ليتيح لها مهمة بديل هى انتاج الصوتية. وبهذا ينعدم التوصيل، ولم يعد النص مطالباً بأن يقول شيئاً. كما هو الأمر فى قصيدة النثر) .

وهكذا يبشرنا الدكتور عبد المطلب بعولمة لغوية انتاج الصوتية فيها هو الأساس أما المعنى

فهو شيء متخلف لا يسأل عنه أحد وبالتالى فسيكون من الممتع لنا أن نستمتع بالصوتية اليابانية أو الصينية أو الروسية دون أن نكلف أنفسنا مشقة البحث عن معنى تلك الأصوات .

- ٦ -

يخصص الدكتور عبد المطلب جزءاً من كتابة لدراسة الايقاع وقصيدة النثر وهو من أهم أجزاء الكتاب. وبداية فإن الدكتور عبد المطلب يقرر أن قصيدة النثر لا ترفض الايقاع رفضا تاما وانما كل ابداع يختار ايقاعه الذى يناسبه ويرتضيه وأن هذا التناسب والرضى مشروطان بأن يكون الايقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبة، على معنى ألا يكون سابقاً عليهما .

ويقرر الدكتورعبد المطلب أن مساحة القول الشعرى تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ذات الطبيعة التراكمية يولد نوعاً من الايقاع الداخلى والخارجى على صعيد واحد لا يقل بحال عن الايقاع العروضى، ان لم يجاوزه أحياناً. وهذه الظواهر لها حضورها الدائم، وكل ما تحتاجه هو أن تحسن الإنصات إليها . ص ١٤٩ .

ويسعى الدكتور عبد المطلب لكى يكتشف أدوات قصيدة النثر فى تحقيق ايقاعها فيرى أن هذه الأدوات تتنوع بين أدوات إفرادية وأخرى تركيبية. بين أدوات حرفية وأخرى صرفية .

وبين أدوات بديعية وأخرى نحوية . وكلها يحتاج إلى صبر فى المتابعة الكمية والكيفية لتجديد وظائفها الايقاعية وتحديد طبقتها العالية أو الهادئة، ثم تحديد مدى تدخلها فى انتاج الشعرية عموما. ص ١٥٠ .

ويرى الدكتور عبد المطلب أن تغييب الايقاع نهائياً سوف يدفع (قصيدة النثر) - تلقائياً- إلى منطقة (النثر) الخالص .

كما أن الإيغال سوف يدفعها إلى منطقة القصيدة . ص ١٥٢ .

ويبذل الدكتور عبد المطلب جهداً فى متابعة ظاهرة (الحرفية) فى التراث الشعرى العربى ويشير إلى افتتان الشاعر حسن طلب بها فى ديوانه (آية جيم)، لكنه يقرر أن الظاهرة التى يريد متابعتها بين الانتظام وعدم الانتظام، هى تدخل الحرف المفرد فى إحكام العلاقة التجاورية بين الدوال، حيث الانتظام، حيث يعتمد على ضرورة وجود حرف أو أكثر يتردد فى الدالين المتجاورين، أو فى مجموعة الدوال المتجاورة، وهذا التردد يحدث ايقاعا صوتيا خافتا يحتاج إلى إنصات تام للإحساس به. ص ١٥٧ .

وبعد ذلك يعرض لمجموعة من النصوص المتنوعة ليلاحظ كيفية توظيف (الحرف) فى انتاج الصوتية : النص الأول : صفحة من (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الغيطانى والنص الثانى قصيدة حوار مع الصمت للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة والنص والنص الثالث : مقدمة الدكتور بطرس غالى لكتابه (طريق مصر الى القدس) والنص الرابع الرسالة الأولى من (رسائل الأحزان) لمصطفى الرافعى والنص الخامس : مقدمة الدكتور عبد القادر القط لكتاب

(مصطفى صادق الرافعى) والنص السادس : (تعريف) لأنسى الحاج. من خلال تتبع الدوال فى تلك النصوص وتتبع تدخل العلاقة الحرفية التجاورية وتحديد نسبتها يصل إلى النتائج الآتية : النص الأول بنسبة ٣٤٪ تقريبا والنص الثانى ٤٤٪ النص الثالث : ٤٥٪ والنص الرابع : ٥١ ٪ والنص الخامس : ٥١ ٪ والنص السادس : ٦٢ ٪ ويصل إلى استنتاج أن النص الأخير لأنسى الحاج وهو من قصيدة النثر بحكم هذا الانتماء ارتفعت النسبة إلى أقصى معدلاتها.. مما يعنى أن هذا الجنس الأدبى دائم البحث عن الظواهر الصوتية التى تحقق له بعض ما فقده بغياب التفعيلة .

يعلق الدكتور عبد المطلب على ما بذله من جهد إزاء (الحرفية) فيقول (ليس معنى تردد النسب بين الانخفاض والارتفاع أن ما نقدمه قانو حتمى، بل هو مازال فرضا يحتاج إلى متابعة، ثم متابعه سواه من الظواهر الصوتية التى تساعد فى نقل النص من النثرية الخالصة إلى منطقة متوازنة بين (النثرية والشعرية) وفى تحليل لنص للشاعر أمجد ناصر يجد أن النص يقيم ايقاعيته على هذه الصوتية الحرفية التبادلية التى استغرقت معظم الدوال بنسبة تبلغ ٨٢ ٪ تقريباً، وهذه الصوتية كانت مستند النص - ايقاعياً - للحلول فى منطقة الشعرية ص ١٦٧ .

- ٧ -

يشير الدكتورعبد المطلب إلى أن قصيدة النثر قد تخلت عن الكثير من أناقة الشعرية العمودية والتفعيلية وهو كلام صحيح فيما يخص الشعراء الجدد، لكنه ليس صحيحاً فى كتابات أدونيس وعفيفى مطر وغيرهم ويقرر أن (الصفاء اللغوى) لم يعد من بين هموم وشواغل قصيدة النثر ويقول (إن استدعاء التداولى إلى رحاب الشعرية، يعنى رفع الحياتى إلى آفاق الجمالى). ثم يقوم بعد ذلك بتحليل نصين الأول لهدى حسين والثانى لعماد أبو صالح وكان من المتوقع أن يستخدم فى تحليله النتائج التى توصل إليها فيما يخص الايقاع أم لا، وقد سبق له التنويه بقيمة الايقاع فى قصيدة النثر لكنه لم يقم بتحليل ايقاعى لهذين النصين ليرى إن كان بهما ايقاع أم لا، وقد سبق له التنويه بقيمة الايقاع فى قصيدة نثر، أو لماذا لا تكون كتابة عن سؤال مثل : لماذا لا تكون أقصوصة وليست قصيدة نثر، أو لماذا لا تكون كتابة عابرة للنوعية، انصراف الدكتور عبد المطلب للتحليل الدلالى للنصين كان ابتعادا عن مواجهة الأسئلة الصعبة التى كان من شأنها رفع الالتباس عن مفهوم (قصيدة النثر)

كنت دائماً أعتقد أن الشعرية تتحقق من خلال النقص وليس من خلال الاكتمال، من خلال الفراغ وليس من خلال الملاء، حتى أكد لى هذا المعنى الدكتور عبد المطلب فى تحليله الذكى لنص لعبد العزيز موافى فيقول (إن هدف الشعرية هنا الخروج من خلخلة العلاقات بين الأسطر والتراكيب والمفردات ويشير إلى اللغوية الإفرادية والتركيبية على حد سواء، وقد تبدى هذا الخروج من (خلخلة البناء التركيبى) و(خلخلة البناء اللغوى) .

وفى ملاحظة جميلة يقول الدكتور عبد المطلب (وهكذا تعتمد الدفعة هدم الأبنية لإنتاج نسق طارئ يعتمد الانفصال لا الاتصال، والتنافر لا التوافق، وفيى سبيل ذلك يفرغ المملوء بالدلالة من دلالتـه، ويملأ المفـرغ بدلالة طارئة، وهـو الأمـر الذ يوقع المتلقى عن المعنى إبعـاداً تامـاً ليشـغله بمجموعة الأبنية التشكيلية التى تعلو إلى أفق الجمالى) ص١٧٨ اعتراضى الوحيد على الفقره السابقة ينصب على عبارة : إبعادا (تاما)، فهو وإن كان يشغل المتلقى عن المعنى لكنه لا يبعده إبعادا (تاما) .

– ٨ –

الفصل الأخير من الجزء النظرى للكتاب يعقده الدكتور عبد المطلب حول (مصادر انتاج الشعرية) ومدار هذا الفصل حول فكرة محورية مؤداها أن (الشعرية قد تحولت عن التجربة إلى المواقف والأحوال والمقامات، ثم دخولها دائرة اللحظة) .

ويقول : (إن التنافى بين شعرية الحداثة والتجربة يعود إلى أن الرومانسية تدعى لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النفسى، وهو إدعاء لا تقبله الحدود المعرفية للتجربة ذاتها) ص ٢١٠ .

يسعى الدكتور عبد المطلب لكي يثبت لنا قصور مفهوم (التجربة) وعجزه عن التعبير عن منجز الشعرية الحداثية على أساس أن (التجربة) تعتمد مواجهة الخارج أكثر من الداخل.

ويقول: (– ولا تكتفى التجربة بحضور الخارج، بل إنها تحيطه بثلاث ركائز إنتاجية، تمارس فاعليتها على صعيد واحد.

الركيزة الأولى: المرجع الخارجى بكل مكوناته الواقعية والخيالية.

الركيـزة الثانيـة: المرجع الداخلى وهو يمثل منطقـة جـذب للركيـزة الأولى حيث يكون من تشابكهما نوعاً من التفاعل النفسى والذهنى.

الركيزة الثالثة: تتمثل فى ارتداد الركيزتين السابقتين معاً إلى الخارج مرة أخرى فى تشكيل صياغى له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة الاخبارية المألوفة) ص٢١١

ويخلص الدكتور عبد المطلب إلى النتيجة التالية:

والملاحظ أن رصد هذه الركائز الثلاث يشير إلى انتماء (التجربة) للخارج، لأن هذا الخارج يحوز ركيزتين من الركائز الثلاث بينما يحوز الداخل ركيزة واحدة) ص٢١١.

ويضيف الدكتور عبد المطلب: (إن إحساس الرومانسيين بهذا الحضور المزدوج (للخارج، فى مفهوم التجربة، دفعهم إلى محاولة التغلب عليه باعتماد بعض المواصفات، أو الشروط التى تعطى للداخل حق الغلبة على الخارج) وأول هذه الشروط: دقة الملاحظة وثانى هذه الشروط: الصدق الوجدانى وثالث هذه الشروط توجه التجربة إلى الجانب المثالى لا العملى.

ثم يقوم فى النهاية: (لكل هذا لم يعد مفهوم التجربة – الذى سيطر على مرحلة زمنية ممتدة – قادراً على مواجهة نص الحداثة) ص٢١٩

وفى اعتقادى أن صانع هذا الموقف من مفهوم التجربة لدى الدكتور عبد المطلب هو هذه الثنائية الضدية التى أقامها بين (الخارج) و(الداخل) دون أن ينظر إليهما على أساس أنهما طرفان فى عملية ادراكية واحدة، حيث يستحيل وجود خارج بدون داخل أو وجود داخل بدون خارج.

ويقترح الدكتور عبد المطلب عدة بدائل لمصطلح التجربة يرى أنها أقدر على وصف الشعرية الحداثية وكل هذه البدائل مستعار من معجم العرفانيين.

وأول هذه البدائل هو مصطلح (موقف). ومبررات اختيار هذا المصطلح بديلا لمصطلح (التجربة) هى أن دال (الموقف) يستدعى (الوسط) أو (المنتصف). والوسطية كموقع مكانى - تسمح للواقف بنوع من الرؤية التكاملية، حيث يتمكن من إدراك (وجهى العملة) فى آن احد. ص٢٢٠.

ويقول: (والتأمل الواعى فى المردود المعجمى يؤكد حيادية المصطلح بين (الداخل والخارج) أى رؤية الداخل حال رؤية الخارج ورؤية الداخل، وهو ما يمكن أن يختصر الثلاثية التى لاحظناها فى مصطلح التجربة إلى ثنائية تجمع بين الداخل والخارج على صعيد الوعى الابداعى للشعرية، كما يمكن أن يكسب الرؤية طابعاً إدراكياً شمولياً ص٢٢١.

وبناء على الرؤية السابقة لمصطلح (الموقف) التى تنظر إليه باعتباره معبراً عن البنية والوسطية يقوم الدكتور عبد المطلب بتحليل نص بعنوان (حكاية قديمة) لسيف الرحبى.

وبالرجوع إلى القاموس المحيط يقول الفيروز بادى

(وقف يقف وقوفا دام قائما ووقفته أنا وقفا ففعلت به ما وقف كوقفته وأوقفته) ويقول (والموقف محل الوقوف) فالواقف إذن قائم لايتحول بحركة من حال قيامه إلى حال آخر، فيكون الموقف محطة تستظل بحال معين (تتوقف) عن الخروج منه. وإجرائيا نرى صاحب (كتاب المواقف) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفرى يقول فى «موقف العز»

(أوقفنى فى العز وقال لى لايستقل به من دونى شئ، ولايصلح من دونى لشئ، وأنا العزيز الذى لايستطاع مجاورته، ولا ترام مداومته، أظهرت الظاهر وأنا أظهر منه فما يدركنى قربه ولايهتدى إلى وجوده، وأخفيت الباطن وأنا أخفى منه فما يقوم على دليلة ولايصح إلى سبيله).

ويقول فى «موقف الكبرياء»

(أوقفنى فى كبرياء وقال لى أنا الظاهر الذى لايكشفه ظهوره، وأنا الباطن الذى لاترجع البواطن بدرك من عمله) ص٣ كتاب المواقف من منشورات دار المتنبى.

ويوم (الموقف العظيم) هو يوم القيامة حيث يقف الناس فى حال من الهول ترقبا للحظة الحساب.

مما سبق نرى أن مصطلح (الموقف) الذى استخدمه الدكتور عبد المطلب بديلا لمصطلح

(التجربة) لا علاقة له بالبينية والوسطية التى أسس عليها الدكتور عبد المطلب أنها تعطى امكانية الرؤية الشاملة، أى رؤية الخارج حال رؤية الداخل وأن معطيات مصطلح (الموقف) فى نظرنا أنها من الوقوف والتوقف واللبث وليس الوقوف بمعنى المراقبة من نقطة متوسطة وأن (الموقف) هو مستوى ودرجة من درجات (التجربة) وزنه احدى حالاتها، وواحد من متغيراتها، حيث (التجربة) هى جدل الداخل والخارج وهى أيضاً جدل الداخل والداخل.

وينتقل الدكتور عبد المطلب بعد لك إلى بديل ثان هو مصطلح (الحالة)، فهو يرى أن بعض نصوص الحداثة قد تأبت على مصطلح (الموقف)، ويرى أن مصطلح (الحالة) يختصر ثلاثية التجربة وثنائية الموقف فى (أحادية) خالصة، لأن الحالة، كما يقرر الدكتور عبد المطلب، تنتمى إلى الداخل انتماء مطلقاً، وأنها لاتعرف الثبات لأنها قائمة على التحولات التى لاتنتظر وارادت الخارج، فما فى الداخل من حزن أو فرح، ومن قبض أو بسط لايحتاج إلى محرك خارجى ص٢٢٥

ونحن بالطبع نوافق على هذا التحليل، لولا أن الدكتور عبد المطلب يجزم أن (الحالة) قائمة على التحولات التى لا تنتظر وارادت الخارج وهو ما نرفضه تماماً ففى حسباننا أنه لا داخل بلا خارج.

ويقول الدكتور عبد المطلب: (ووتكتسب (الحالة) أهمية بالغة لارتباطها (بالحال) لأن هذا الارتباط يعنى انتماءها إلى منطقة زمنية محايدة بين (الماضى والآتى)، وهنا تتوافق (الحالة) مع (الموقف) فى امكانية الرؤية الشمولية، لكن الموقف ينتمى إلى الحياد المكانى، بينما تنتمى الحالة للحياد الزمانى)ص٢٢٧.

ونحن نقول بأن (الحالة) لا تتوافق مع (الموقف) فقط، بل إنها (تتطابق)، وتأسيساً على ما ذكرناه سابقاً عند تعرضنا لمصطلح (الموقف) فإننا نكون قد نفينا عن (الموقف) مكانيته، باعتباره نقطة رصد، مرصد، نقطة مراقبة وأثبتنا (حاليته) إى (زمانيته)، وبالتالى فإن (الموقف) ليس مصطلحاً بديلاً أو مضافاً إلى مصطلح (الحالة)، بل إنه، من وجهة نظرنا، هو هو.

وينتقل الدكتور عبد المطلب بعد ذلك إلى ديلة الثالث وهو مصطلح (المقام) فيقول: ويرتبط مصطلح (الحالة) بمصطلح عرفانى مغرق فى عرفانيته، هو مصطلح (المقام ارتباط المقدمة بالنتيجة، لأن دوام (الحال) أو (الحالة) يئول بها إلى الدخول فى منزلة (المقام) وفيه يتم الوصول إلى (الحقيقة) بعد (المجاهدة) ص٢٣٠

ثم يقول (وأهمية المصطلح أنه يحول (الرؤية) إلى (المشاهدة) وذلك أن الرؤية بحكم مردودها الوضعى والفنى صالحة للانتماء للتجربة – على نحو من الأنحاء – لأنها يمكن أن تكون بالعين أحياناً، وبالقلب أحياناً أخرى) ويقول: (وبرغم أن العرفانيين يقولون إن (الرؤيا) – عموماً – تحوز ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة، وبرغم ذلك يعتبرونها أدنى درجات الكشف لاحتياجها إلى

التكرار من ناحية، ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء كانت رؤيا متسلطة على الخارج، أم كانت رؤيا حلمية، ومن ثم تجاوزوها إلى (المشاهدة) ص٢٣١.

ويتبع ذلك بقوله (إذا كانت الرؤية تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن المشاهدة تتعلق بالحقائق الأول، ولذلك يقول الجرجانى الشاهد: ما كان حاضرا فى القلب، وغلب ذكره. أو ما أثر فى القلب وضبط صورة المشهود، وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود: رؤية الحق بالحق).

وهكذا تحولت عرفانية المصطلح المغرقة إلى مصدر تشويش شديد، بدلاً من أن تساعد على صياغة (مصطلح علمى) ويساهم فى هذا التشويش استخدام كلمة (رؤية) حينا وكلمة (رؤيا) حينا اخر، فلا تدرى هل هو خطأ مطبعى، أم أن الدكتور عبد المطلب يعتبرهما مترادفتين والرؤية والمشاهدة هنا لاتنصرفان إلى مضمونهما المعروف الذى يتعلق بالمعاينة والامتحان للموضوع بالصبر فى حالة الرؤية والمشاهدة أو البصيرة فى حالة (الرؤيا)، وإنما تنصرفان إلى هذه التحديدات العرفانية التى صاغها الجرجانى وغيره من العرفانيين، وبالتالى فإن الاتكاء على مصطلح عرفانى لم يرفع لبسا، بل أصبح هو نفسه ملتبسا، فالمادة التى يسعى الناقد الحداثى إلى تحليلها ليست نصا صوفيا حتى تسهم مصطلحات المتصوفة فى حل اشكالياتها حتى وإن انتشر بين شعراء الحداثة استلهام الخبرة الصوفية فى ابداعهم الشعرى، فالاختلاف بين الخبرة الصوفية والفعل الشعرى يساوى الاختلاف بين رؤية الحق بالحق ورؤية التحولات الشعرية الرواغة.

ويصل الكدتور عبد المطلب أخيراً إلى مصطلح (اللحظة) فيقول (إن الإبداع عندما يسلط رؤيته على العالم، يجد نفسه فى مواجهة مباشرة مع المزن متمثلا فى (اللحظة) المفردة، وكأنها وعى مستقل بذاته عما يسبقه وما يلحقه أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذى يحاصر الرؤية ويشدها إليه، والرؤية - بدورها- تسعى إلى تجميل لحظة الحضور وقطعها عن السابق واللاحق، وفى هذه الحالة نتمكن من استيعاب اللحظة بكل مكوناتها المساوية وغير المساوية، ثم ننتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يسمح باكتمال المتابعة الجزئية والكلية) ص٢٣٦.

ثم ينتقل الدكتور عبد المطلب بعد هذا التحديد العلمى الدقيق إلى القول: (وربما كان الركود الذى يسود الواقع وراء مثل هذا التمزق الزمنى (فى لحظات) لأن هذا الركود لم يعد يسمح للإبداع بانتاج شعرية ممتدة امتدادا مناسبا يعتمد التلاحم لا التمزق) وفى رأينا أن (الركود) هو آخر ما يمكن أن يفسر تمزق الواقع الذى أصبح سمة مائزة لعالمنا المعاصر، وأن واقع الحياة العصرية بما يسيطر عليه من ايقاع لاهث وتفتيت للرؤية والخبرة هو الذى دفع فى اتجاه تفتيت الزمن إلى (لحظات).

ويتساءل الدكتور عبد المطلب أخيراً (فهل يمكن القول بأن شعرية الحداثة فى سبيلها للارتداد إلى (وحدة البيت) التراثية؟)

ونحن نتطوع بالإجابة عن هذا السؤال بالنفى، لأن البيئة الثقافية المنتجة لظاهرة وحدة البيت ليست هى البيئة الثقافية التى أحالت الزمن إلى ذرات زمنية أصبحت تقاس بالفيمتو ثانية التى تساوى واحداً على مليون من البليون من الثانية والعهدة على الدكتور أحمد زويل.

-٩-

بعد هذا التأسيس النظرى ينتقل الدكتور محمد عبد المطلب إلى الجزء الثانى من مؤلفه الضخم حيث يتناول بالتحليل سبعة دواوين هى «سراب التريكو» لحلمى سالم «والسحابة التى فى المرآة» لجمال القصاص و«ذاكرة الوعل» لمحمد فريد أبو سعدة و«كتاب الموت» للشهاوى و«تشكيل الأذى» لميسون صقر و«على حافة الليل» لمنى عبد العظيم ولا «أحد يدخل معهم» لمحمد الحمامصى وهو جهد يقوم به الرجل لايريد من أحد جزاء ولا شكورا، وهو ما ابتعد عنه نقادنا الأجلاء فى همة تدعو إلى الحسد، ولاشك أن الإطلالة على هذا الجزء من الكتاب توضح أن مجهوداً كبيراً قد بذل وأن الاقتراب والإنصات إلى هذه الدواوين كان لصيقاً وحميماً.

وقد اعتمد الدكتور عبد المطلب فى تحليله لتلك الدواوين على عدة آليات: الآلية الأولى هى (التناص) الذى كان صاحب السيادة المطلقة فى التحليل، سواء كان التناص فى اطار (التداخل) المحدود أم اتسع ليتحول إلى نوع من (الحوار الكلى) وقد يزداد الاتساع كما يقول المؤلف حتى يستحيل المتن إلى هامش والهامش إلى متن وهناك آلية (كسر النوعية) الناتجة من اتساع التناص ليشمل أجناس الإبداع القولية وغير القولية.

ثم تأتى آلية (المفارقة) وأخيراً آلية (المؤشر العنوانى) من خلال سعى المؤلف إلى تحليل عنوان الديوان وهى الآلية التى نرى أن الدكتور عبد المطلب قد أسرف فى اعطائها أهمية تتجاوز بكثير أهميتها الحقيقية، ويضاف إلى ك هذه النزعة الاحصائية التى نجحت فى اضائة بعض المواقع كما حدث فى ديوان ذاكرة الوعل لمحمد فريد أبو سعدة عندما توصل عن طريق استخدام المنهج الإحصائى إلى إثبات مقولته عن غلبة الهامش على المتن على مستوى الكم وعلى مستوى الكيف، بينما فشلت فى حسباننا فى مواقع أخرى.

وملاحظتى الأساسية على هذا الجزء التطبيقى من الكتاب تنصب على أن الإبداع الذى تناوله الدكتور محمد عبد المطلب إبداع متفاوت فى قيمته وجماله بشكل كبير، ولكن هذا التفاوت الحاد لم يظهره كل هذا التحليل اللصيق والمتأنى وبدا الموقف فى كثير من الأحيان كأننا ندخل دكانا لقطع غيار السيارات حيث نجد فيه كل أجزاء السيارة أما الشئ الوحيد الذى لانجده فيها فهى السيارة نفسها.

قراءة أولى لقصائد

الضمير والوجع والصهيل والكابوس القديم

د. عزازى على عزازى*

بالطبع لا يستطيع ناقد عاقل أن يتصدى بالقراءة النقدية لأربعة دواوين شعرية يشكل كل ديوان منها تجربة شعرية ذاتية وممارسة جمالية تتعلق بذائقة صاحبها واطاره المعرفى والجمالى وبهمه الخاص والعام، ولا يستطيع ناقد رشيد التسليم باقليمية التجربة الابداعية، فيعتسف الطريق نحو خصوصية جغرافية استسلاماً لقوانين ولوائح مؤتمرات الثقافة الجماهيرية، لذلك كان لابد من اختيار قصائد دالة من الدواوين الأربعة تعبر كل واحدة منها عن رؤية الشاعر وعن جزء من تجربته الإبداعية، وغنى عن الذكر جودة القصائد ورسوخ أدوات الشعراء كأصوات عامية مصرية متميزة، بالإضافة لنبل انشغال الشعراء بالهموم العامة التي امتزجت فى الخاص والذاتى، واشتعال القصائد بجمر الأسئلة وقلق الدهشة من مفارقات الواقع الإنسانى والسياسى، الذى يخص الإنسان العربى بعامة لا الإنسان فى اقليم القناة وسيناء بشكل خاص.

والتجارب فى الدواوين الأربعة (ضماير الغياب لعبده المصرى - كوابيس قديمة لحاتم مرعى - صهيل الوجع لمحمد جمال أمين - أوجاع شمالية لعبد القادر عيد عياد) تشكل كل تجربة منها محاولة جمالية خاصة، تثرى ديوان العامية فى مصر، ومن نافلة القول، أن المقاربات النقدية سوف يتسع مجالها إذا تضمنت جميع النواحى الفنية، وبالتالى - أتصور أن محاولتى تلك - هى مجرد قراءة أولى لقصائد فى حاجة إلى قراءات متعددة .

★ حركات «عبده المصرى»:

فى ديوانه (ضماير الغياب) تحتل قصيدته (لم أر جبل علي ظهر سمكة) موقعاً متميزاً بين أشعار الديوان، تتماهى فيها حركة الشاعر (الضمير) مع ايقاعات القصيدة، التى تبدأ من أعلى وحدة ايقاعية عروضية (فاصلة كبرى) لتنتهى عند أصغر وحدة ايقاعية (حركة - سكون).

ولم يفت (المصرى) اختيار عنوانه الدال (لم أر جبل على ظهر سمكة) والذى يمثل نوعاً من

التمرد (العامى) على تفعيلات العروض الخليلى الفصيح والذى جمعه العروضيون فى عبارة (لم أر على ظهر جبل سمكة) والتى تجمع السبب الخفيف والثقيل على الوتد المجموع والمفروق مع الفاصلة الصغرى والكبرى ومثلما أكد القدماء استحالة وجود سمكة على ظهر جبل، فقد أكد (عبده المصرى) استحالة وجود جبل على ظهر سمكة، إذن لا فرق بين الاستحالتين طالما أن العبارتين تضمان الوحدات الايقاعية نفسها، لكن الشاعر بعد أن سخر من سخرية القدماء لم يحاول ترجمة تمرده إلى خلق بنية عروضية جديدة، سواء كانت نثرية أو مستوحاة من قوالب التجديد العروضى التى تحفل بها أشكال الشعر الشعبى الغنية بالإيقاعات المستحدثة على البحور الخليلية الشهيرة .

تبدأ القصيدة بـ (فاصلة كبرى) والتى تمثل الوحدة الإيقاعية الأكثر تركيباً وثراءً والتى تحتوى أربع حركات وساكن، ثم يفتتح فاصلته الكبرى بصورة القلب :

أنا قلبى شخشيخة شاخت
حباله دابت وتاكت
لمين يا بحر المراكب؟
لشط ينساك غريق
ورمل عمَّال يضيق
الليل بينزف مودة
ينسى القمر ع المخدة
ويفتح الشبابيك

وتمضى الصور تترى وتتزاحم، وينتهى سيل التشبيهات بهذا المقطع :

(زى انتظار الصبح ع القهوة
وزى لبس الهدوم
والنزول من ع السلالم بسرعة
من غير غسيل الوش)

فبعد الصراع وتعدد الحركات المفزعة والصارمة ينتهى الأمر - دائماً - بالسكون كانتهاء الفاصلة العروضية، فالشمس بعد الطلوع تغيب والقمر ينسى والرمل - فى النهاية - يضيق، والقلب المتقلب والمتحرك يشيخ، فالأشياء تفعل وتتحرك لكنها - كلها - إلى السكون السلبى .

وفى المقطع الثانى الذى تتصدره (الفاصلة الصغرى) والتى تقل حركة واحدة عن الفاصلة الكبرى، يبدأ الشاعر بحركة مباغتة :

(طوَّح دراعك ف الهوا

لو حا اسبقك

ح تحصيلنى عند أول ارتعاشة للبدن

تخيلى / أنا انكسرت حتتين

وخرجت بالجنتين أمشى فى شوارعك)

نحن أمام فاعل واحد انقسم - بالانكسار إلى (حتتين) ثم حمل الجثتين ومشى فى الشوارع، ليتحول الفاعل المتحرك الواحد إلى ثلاثة (أصل وانكسارين، وتمضى الثلاثية لتحكم قانون الصراع فى هذا المقطع (الوردة واليدين) و(الجنون والهلوسة وحضن صاحبته) وتبلغ المفارقة ذروتها فى ختام المقطع ما بين شبق التوحد مع الحبيبة الصاحبة، وبين شباك الغرام الواقعى الأسود التى لا تصيد سوى الأرامل، فيضطر الشاعر المحموم بحرارة الجسد لكتابة قصائد فى حب الوطن، كتعبير يعادل موضوعياً الاحساس بالعجز عن الاكتمال، ليفضح الشاعر - بالتالى - القصائد الزاعقة باسم الوطن حينما تكون ممارسة فرويدية تعويضية.

وفى المقطع التالى : (وتد مجموع) نرى حركتين وسكوناً واحداً، يمثل (عبد الحميد وعيسى) الحركتين على المقهى الأول يعدل نضارته والثانى يلعب الطاولة، أما الثالث الساكن فهو سارد الحكاية وصاحب السؤال (الضمير) وتمضى ثنائية الأضداد لتعبر عن مواد الحركة والصراع (عدو وصديق)، (حيطان وجير) (النسيان والتذكر) وفى المقطع الأخير (وتد مفروق) ويمثله البحر والباب ثم سكون الظمأ فبرغم وقوف البحر بالباب إلا أنه لم يبل الريق والكعب، لتفقد الأشياء بذلك فاعليتها ودورها كما يهرب العقل والمعنى من القصيدة، وحينما يسأل الصحفى الوحيد : (كيلو الوطن بكام) ويختم الشاعر وحداته الإيقاعية بحركة وسكون، باعتبارهما أصل كل الأفعال والتفعيلات، ولم ينس الشاعر ربط الحركة والسكون بالفعل الجسدى الغريزى الذى يرمى بذوره فى رحم الأرض الأنثى .

متعة السقوط وألم الرتابة فى قصيدة حاتم مرعى (أولى أول)

* فى قصيدة حاتم مرعى يتجلى التمرد الطفولى الذى يسكن قلب الشاعر كالكوابيس القديمة، التى يبعث تكرارها على الملل، فيرسم مشهداً لطفل صغير فى خطوات التلمذة الأولى يتعرف على الدنيا من فوق (دكة) المدرسة ينتظر الحزن القادم مع تأخر «العفاريت» فى أول الحدوتة :

وهرب للخلا

ماكانش يعرف كلمة السر

فتح البوابة وهرب حلمه فى ديل المريلة

والهروب فى قصيدة حاتم مرعى من واقع الرتابة المدرسية والوعظ البيتى المستمر والكئيب إلى

خيال الحواديت حيث العفاريت والجنيّات، لكنه وبعد يأسه من تأخر عفاريت الحواديت، يحوِّل قانون حياته الرتيبة إلى قانون جديد، يجد متعته الكبرى فى التمرد على قانون الأطفال التقليدى، ذلك القانون الذى يضعه الآباء والأمهات والمدرسون. فيصر الطفل على الاستمتاع بالسقوط ولون الكحك فى النتيجة :

الواد اللى بيحسد نفسه ع السقوط

وهمًا بيصلبوه على حيطان الفصل

طلَّع لسانه للعيال الغلابة المحرومين م الكحك

وبص م الشباك).

الولد كره الأحلام العادية والوصول فى الموعد اليومي للبيت، فيطلق جناحيه للريح والخيال والخلاء حيث يحاول صنع قوانينه بنفسه بعيداً عن زحام الفصول وتكدسها، فيستسلم للبنت الجنيّه ولخد الجميل :

اللى سحبه لحد البيت

فرفض ينام ويحلم احلام عاديه

قبل ما يطمِّن عليها

خد السلالم قزح

ولحد دلوقتى لسه ماروّحشى

والقصيدة كسائر قصائد الديوان (كوابيس قديمة) تعبير عن لهاث الولد الشقى بالقلق والأسئلة والباحث عن كلم السر وتقاطيع وجه الحبيبة، يهرب من قدره ومن قوانين العادة والعرف البليد إلى قوانين الكشف والماورئيات، والتي تستجيب لترسانة الرؤية المتمردة والرؤيا التى تنطلق من يقين الشك إلى اعادة إعمار الكون الصغير الذى يحياه على طريقته .

الجمجمة العامية فى قصيدة (ضلِّى الأخير) لمحمد جمال أمين :

ومازال سؤال (العامية) يقضى مضاجع شعراء العامية، وهذا نوع من القلق الايجابى – كما اتصور – باعتبار العامية ثورة في اللغة والايقاع والتلقى ، منذ منتصف هذا القرن، لكن المشكلة الحقيقية هى وضع العامية مقابل الفصحى كنقيضين أو كخصمين لدودين : (جمجمة عامية على / كتف الوثن / ضلى الأخير فارد دراعه / للشجن حواديت .... أصرخ يا ريح / رقصة الخيل الدبيح / لونت خد الزمن / أحمر قرص الضاد / علي طرف الكفن / مليون سؤال جوه عيون الجمجمة / طارح عفن)

والشاعر يرسم لوحة لأوجاعنا وأوجاعه تبدأ بالصراخ ورقصة الخيل الذبيح وجنون الصهيل، ثم تفتح باب ملحمة الأوجاع العربية التى بدأت برأس الحسين، ولم ينته عصر الخوارج بعد،

والصور فى معظمها تمثل اختزالاً للأوجاع الذاتية والجمعية التي حولت الرؤوس فى هذا الوطن إلى جماجم نام فى حلقها نفس النداء، الصرخة والاستغاثة من خوارج الزمن القديم والزمن الخليج :

راس الحسين

كانت بداية الملحمة

سمبك على طرف الخليج

ناخر ضلوعك للسما

ولعل إصرار الشاعر على عامية الجماجم محاولة للتأكيد على أن الأوجاع شعبية فقط لا يشعر بها ضمير النخبة (الفصحى) التي ربما كانت سبباً للأوجاع نفسها، ولاستمرار نفس اللعنة، لعنة العصر القديم الجديد الذى جعل الغضنفر ينام على السرير والصبية تغتصب، ليفوز (عزرا) العدو فى سباق نحن والآخر .

عزرا اللى فاز

عينه القزاز فالقة الحجر

اكتم عويلك يا أسير

يالعنة العصر الأخير

نام الغضنفر علي السرير

والصبية بتغتصب

أسئلة بيوت الطين فى قصيدة (ليه) لعبد القادر عيد عياد

القصيدة طويلة نسبياً وبالتالى تحمل أكثر من حالة وأكثر من موقف تبدأ بلوحة الاظلام التام التى رسمها عبد القادر عيد فى قصائد ديوانه (أوجاع شمالية) ولوحة الافتتاح قريبة الشبه بلوحة امرئ القيس فى معلقته الشهيرة (وليل كموج البحر أرخى سدوله) وهى الأقرب - أيضا - لافتتاحية الأبنودى فى ديوانه (أحمد سماعين) حينما يقول : (وكأن ستارته الليل شابكة فى مسمار) : فيقول شاعرنا عبد القادر عيد :

(لما شد الليل لحاف الضلمة

فوق كل الوجوه

كنت قاعد تندب الأحزان

ف حضن المستحيل)

لكن الشاعر يرحل سريعاً من أحزان المستحيل تلك ليتحسس نبض خير وسط العدم فى بيوت الطين فى القرية ، باعتبار أن الأحزان لا تقع إلا خارجها :

(الحقيقة المرة .. بره
دايره تبنى المقصلة
لجل يتشنق الخيال النطف
قبل ما يتولد !)

ثم ينتقل الشاعر ليؤكد نبض الخير فى ضلوع القرية فيقول : (عمرى ماعرفت الخديعة والعفن
من ضلوع الريف ضلوعى
من حصيد الغيط كتافى
والضمير فوق التمن)

لكن الشاعر يعود ليستصرخ الكلمة الغريقة فى عصر الديابة ولا نشعر بالقرية الحصن المنيع من الأوجاع الشمالية حين يقول :

(اللى حز ف نفسى إنى
مُت زى العنكبوت
مُت مخنوق .. جوه بيتى
وبخيوطى
واندهست بنعل أمى ...)

إذن لم تنفعه القرية والبيوت الطين ومات كالعنكبوت ف قلبى بيته المنسوج بتعب شديد، لكن الشاعر – عبر حالاته المتقلبة فى القصيدة – اختار العودة الاضطرارية لحلمه القديم واحساسه المفارق لواقع القصيدة :

(كنت حاسس
كنت لامس
نبض خير وسط العدم)

---

* ناقد أدبى وكاتب بجريدة الأسبوع.

ماذا فعلت "الصفحة"..
فى عامية إقليم القناة

عمرو رضا*

* مقدمة .. لابد منها !!

– ما هو الشعر؟! «لاشك أنه شيء يتأبى علي التعريف الدقيق لأنك تعرفه من رائحته التي تتضرع فى أرجاء «الصفحة» لكنك لا تستطيع أن تمسك به لتحدده وتعرف قواعده».. هكذا يقول كولردج عن «مفهوم الشعر» ليفجر أزمة.. لم يكن يقصدها عندما يثبت الشعر على «صليب الصفحات».. لينزع عنه مفاهيم الشفاهية التى تمثل شعر إبداعنا العربى عبر تراثه القديم.. وتعريتنا العامية عبر بدايتها وتطورها، وتدفعنا هذه الأزمة لطرح سؤال – تأخر كثيرا – عن مدى تأثر إبداعنا الشعرى المكتوب بالعامية المصرية بمفهوم «الصفحة».. ويزداد السؤال تعقيدا عندما نحاول أن نرصد الظواهر التي تخلص منها شعر العامية فى مصر فى رحلته من الشفاهية إلى الكتابية والظواهر التي اكتسبها أيضا؟! وحتي لا يصبح السؤال عبثا مقصوداً لذاته أقول : هل استطاعت الصفحة أن تجرد عاميتنا المصرية من نكهتها المميزة لتجعلها عامية «قاهرية» واحدة تليق بمطابعنا الرسمية ؟! هذا هو سؤال هذه الورقة فمن المعروف إن انتقال شعر الفصحى – فى أواخر القرن الثانى الهجرى – إلى الكتابة قد أدى إلى انهيار «عمود الشعر» على يد رواد الحداثة «البديعية» من أمثال أبى تمام أبى نواس وابن الرومى، وأن انتقال شعر العامية الى الكتابية على يد فؤاد حداد وصلاح جاهين قد أدى إلى انهيار «الزجل القاهرى القديم» ليتحول إلى «قصيدة بالعامية» قدمت الكثير من الانجازات الإبداعية ولكنها أثرت «بقوة» على أهم عوامل مرونة شعر العامية وهو تعدد أصواته بتعدد لهجاته – بشكل جعل قصائد العامية المصرية الآن «نسخ مكررة» فما نسمعه فى الجنوب نجده فى الشمال وهو فى الأغلب رجع صدى لما يقال فى «أتيليه القاهرة» وهذا هو الخطر الذى نحذر منه فى هذه الورقة خوفا على ضياع «أنغام السمسمية» واختفاء «اللكنة» البورسعيدية المميزة خاصة وأن هناك أزمة أخرى – لم تناقش بعد – وهى ضوابط

الكتابة الإبداعية بالعامية فمن المعروف أن الكتابة بالفصحى تضبطها الحركات الأعرابية بشكل يوحد اتجاه الفهم للمعنى المقصود وهو ما يقوم به الأداء الصوتى لشاعر العامية، كما نرى عند الأبنودى على سبيل المثال - وبطبيعة الحال لن ازعم أن هذه الورقة هى دراسة لعامية اقليم القناة لأن دراسة عدد من القصائد «المتفرقة» لشعراء متفاوتي الامكانات الشعرية ومختلفى التوجهات الفنية - بل والانتماءات الأيديولوجية.. والفروق الجيلية، لعمل تحوطه المحاذير النقدية خاصة إذا نظرنا إلى هؤلاء الشعراء بوصفهم أبناء اقليم واحد وحسب ولا يصح تعميم ما يقال عنهم ليصبح تفسيرا لشاعرية شاعر أو تقيد ما لحركة اقليم أو محاولة للبحث عن المشتركات وأنها هى مجرد قراءة علي حالات خاصة ارتضى اصحابها أن تمثلهم وتعبير عن مجمل تجربتهم وسنسعى من خلال قراءتها الى الاجابة عن سؤال واحد وهو مدى «استمرار التقنيات الخاصة بعامية الاقليم» فى هذه الإبداعات عبر رحلتها من «الشفاهية إلى الكتابية».

★ **افتراض أساسى :**

اقتبس اقليم القناة وسيناء - عبر تاريخه الطويل - جسد المعبر عن «الثلث الاحمر» فى علم مصر ورضى «عبر العصور» أن يكون البوابة «الدموية» لدخول وخروج الجيوش والحضارات والديانات الى مصر وقد كان لطبيعة المكان أثرا كبيرا فى بزوغ أصوات مميزة لا يستهان بها فى مسيرة شعر العامية المصرية وصلت إلى قلوب الناس علي أنغام السمسمية التي امتزجت بطلقات الرصاص لتقدم اسهاما متواصلا فى النشاط الحى الفعال للغة عبر مشاركة يومية فى الأفراح والانزاح ولهذا سنفترض أن نقطة الصفر لقياس «بقاء عناصر شعرية الاقليم» هى التطابق مع نموذج الزجلى «للسمسمية» على أننا لابد أن نتفق أن هذه «النقطة لا تعنى «الشعرية» بالضرورة بل تعنى الأصالة فى مواجهة نصوص أخرى تضحى بها من «أجل المعاصرة» وسنحاول رصد هذا التطور بشكل «جيلى» يمكننا من التقاط أثر عوامل تعرية «الزمن» على البناء الفنى للزجل القديم !!

* نصوص تتأرجح فوق «الصفر» :

ارتباط العمل والكفاح بالغناء - كنوع من التسرية عن النفس - اختراع قديم توصل إليه الآباء أما الأبناء فقد أضافوا قيما تعبيرية وأخرى جمالية ليتحول الغناء إلى «نص» ولقد كانت الصيغة «المصرية» للغناء الشعبى فى القناة «زجلا أصيلا» يحرص على البناء المنظوم المقفى الذى يتحدث عن الهموم الاجتماعية حديثا نقديا مباشرا لا يخلو من سخرية أو من اثارة للابتسام فى كثير من الأحيان فهو غالبا قرين ما يسمى فى الغناء باسم «المنولوجات» ويراد به الغناء الذى يثير الابتسام كثيرا وقد دوما إلى ذم العيوب الاجتماعية وفضح أى سلوك معيب فى المجتمع واذا اتفقنا علي هذا التعريف «البسيط» سنجد أن أغلب إبداعات جيل الرواد - الذين تشملهم الورقة -

يتأرجحون فوق هذا التعريف كالتالى :

١ - ديوان خد للوجع صورة شعر عبد الرحمن البنا

يقف هذا الديون - بما يقدمه من صدق خالص - خلف نقطة الصفر الزجلية فهو يفتقد للمقوم الأساسى - للشكل البنائى المتفق عليه - الا وهو «العروض والقافية» إلا أنه يعوض هذا الشكل الهندسى بموسيقى «الجملة» القصيرة جدا والتي لا تزيد عن أربع كلمات أبدا بشكل يمنح المستمع الجرس الموسيقى المعروف للعامية الشعبية فيقول فى قصيدته : «اقابل حبيبى إزاى»

قابلته من كام يوم

عمل ميعرفنيش

رميت عليه السلام

صهين ملكمنيش

حبيت أعاتبه بكلمة

بعد .. كأنى غريب

سابنى ما سأل عنى

وكل حاجة نصيب

رجعت أعاتبك

والومك

إلا أننا سنجد فى باقى نصوص الديوان تطبيقا حرفيا لمعايير النقطة صفر فالكلام عن الهموم الاجتماعية موجود فيقول فى قصيدته «متيالا يا صاحبى نبطل غش»

اتعلم فن الغش

ضرورى يفيد

من غير ما تحس

ساعتها تلاقى الناس

والدنيا عبيدك

منا أقصدى أفيدك

من غير الغش

لا يوم تهش

ولا هم تنش

وهى قصيدة تمثل «نمطا مثاليا للمونولوج» الذى يسخر من العادات الرذيلة فى المجتمع ليقدم فى النهاية «بيان أخلاقى بضرورة تركها .

لو ناوى يا صاحبى تبطل غش
حتلاقى الدنيا تفتح
كل ببان السعد
وكل الناس حتخش
ميتالا يا صاحبى نبطل غش

ولا يخلو الديوان بالطبع من النصوص «التقليدية» التى تقدم الحكم والمواعظ الأبوية إلا أنه يتميز بظاهرة «درامية» عالية تستحق الدراسة فقصائده «محدش يقول لامى»، هاتلى أترها ماتستناش، مهما تقولى دى آخر مره وغيرها تنبىء عن «راوى شعبى متميز» إلا أن الديوان يعانى من «نقص المعلومات اللازمة لتحليله» فالمقدمة تؤكد أنه حصاد خمسين عاما رغم أن قصائده تبلغ الثلاث وثلاثين فقط - كما أنها غير مؤرخة ولهذا يصعب رصد «تطور تجربة الشاعر» إلا أن بعض النصوص تنبىء عن اقترابه من «نقطة الصفر تماما» مثل «أنا حبيتك غصب عنك» وجوابه محبوس الكلام . فالموسيقى العروضية موزونه سماعيا وهناك نظام تلقائى للقافية وتتبقى ملاحظتان فقط على هذا الديوان الأولى غياب تجربة الحرب والاستعمار تقريبا عن الديوان وكان الشاعر ينتمى إلى الاقليم من بعيد فتجربة ثلاثة حروب تختفى من الديوان لصالح الحب والهموم الاجتماعية، أما الملاحظة الثانية فتكمن فى الاصرار على كتابة النصوص بشكل كتابة الفصحى - التاء المربوطة علي سبيل المثال لا تنطق فى العامية.

٢ - ملامح بلدنا .. احمد عمارة الشريف

يمثل هذا الديوان أكثر النصوص اقترابا من الشكل الزجلى المنضبط تماما فعبر نصوصه التي تبلغ اثنين وعشرين قصيدة سنجد حرصه التام على «البناء المنظوم المقفى» وتفرغه للحديث المباشر عن قضايا مجتمعه وأحداث أمته - كما يقول مقدم الديوان الناقد محمد الدسوقى، فهو يبدأ ديوانه بقصيدة مصر كاشارة واضحة لتوجه نصوصه التي تقدم بشكل مباشر تماما يكاد يكون أن «مجانيا» معانى الحب والوفاء والانتماء لهذا الوطن دون أن ينسى - فى باقى نصوص الديوان أن يطبق باقى قواعد الزجل فالسخرية اللاذعة موجودة فى قصيدته «الوداع» فيقول :

يــا ضــــــــــــاربــين الــودع — هــوه الــودع قــــــــــــال إيــه
قــــالوا ظهـــــر واد جــــــدع — يــهـــــــــــودى إنمــا واد إيــه
مــــعــــجـــون بميـــــة لـوع — بــان الـطـمــع فـى عـنـيــــــــــه
هتـــشـــوفــــوا منه البـــدع — وورنـا هتـــــــعـــــــملوا إيـه
ع الأرض يــــــــده وضـــــــع — فـى الـقـــــدس فـــــاضـل إيـه

سكتوله ساق فى الدلع   بلع الألف والبيه
ومين فى الكبار اتلسع   فى عقله يرد عليه
دا ابن ناس يا جدع   وخاله كلينتون بيه

ولا يخفى عنصر «النقد السياسى» فى القصيدة نفسها وتكاد تقترب هذه القصائد من «الشكل الخماسى للأهازيج الشعبية خاصة فى قصيدة «يوم السويس» إذ يقول :

ع السمسمية وع الزناد
ضربوا الولاد أحلا نغم
الطبلة دقت للجهاد
والرق بار صوت اللغم

وقصيدته «عمال التراحيل»

يا عرقانين فى الشقا   والفجر لسه ماطل
شايلين مقاطف حجر   تحت المطر والطل
الشمس تطلع عليكم   تصبغ يديكم ضى
لا زند قال أى   ولا كتف فيكم كل

ولكن يبقى سؤال واحد وهو ما هى علاقة هذه النصوص بتراث سيناء ؟! وهل تعبر بالفعل عن «الواقع الاجتماعى والثقافى لمجتمع أغلبه ينتمى إلى الأصول «البدوية» وكل هذه الأسئلة تعبر عن انقطاع الصلة بين «المنظم وفن الحياة» ولهذا يأتى هذا الديوان أفضل من سابقه «فنيا» إلا أن جوهره يخلو مما تفيض به قصائد الديوان الأول من «روح المجتمع الحقيقة» وان كان كلاهما ينطلق من صوت «فردى» يتنافى مع الطبيعة الجماعية لفن الزجل.

ويأتى ديوان «نجمة على خد القمر» للشاعر حسونة فتحى محمد فى نقطة المنتصف ما بين الديوانين السابقين فعلى المستوى البنائى سنجد قصائد منتظمة عروضيا مثل حكم القدر فيقول :

لو مرة غاب القمر
ارسم بأيدك ضى
وإن فات زمانك هدر
أحرص على اللى جاى
والقلب لو يوم قسى

الحر ف قلبه نى

وارضى بحكم القدر

وارمى الحمول ع الحى

وأحيانا «ينسى كل هذا متعمدا كما يقول – هو نفسه – فى قصيدته :

مش عايزكوا تقولوا شاعر فيقول :

مش عايزكوا تقولا : شاعر

شغلته صنع القوافى

وهو حافى

حتى اسمه جديد علينا

وكتاباته زى غيره

لحمها من خير دموعنا

إلا أنه يتميز عنهما بمقدرة فنية متميزة تقدم قبسا من «نور الشعر الحقيقى» ويمكن القول إنه يقدم منجزات شعرية حقيقية تنتمى لانجازات ما قبل فؤاد حديد وصلاح جاهين وتكاد تقع فى انجازات بيرم التونسى فهو يقدم شكل – فى خارجه تقليدى جدا – إلا أنه يقترب من الداخل من «الروح غير التقليدية للشعر» فهناك تكثيف جيد للتجربة يجعل الخطاب الشعرى قويا فى اتجاهه الى المخاطب – المنادى – ويأتى التصوير أداة ثابتة بعد «التكثيف ينجح الشاعر فى توظيفها كثيرا ولنقراء هذا الجزء من قصيدته «سوق التلات» :

سكت الكلام

والدمعة نزلت م القلم

رسمت على ورق التاريخ

صورة هرم

مقفول علي صوت المشاعر

مفاتيح خزاينه ويا شاعر

غنوته .. بسمة أمل

قفل التاريخ ورقه ..

على صوت المشاعر

فهنا صورة درامية تمتد فى النص كاملة دلالاتها برشاقة عبر تقطيع موسيقى تغلب عليه التلقائية وهو ما يتكرر فى نصوص «نبض أول حب» و «حدوته» و«آخر الطريق» بشكل يجعله أكثر «أصحاب الدواوين الثلاث» اقترابا من مفهوم الشعر المعاصر.

* وينطبق هذا الكلام - تقريبا - على بعض القصائد المنشورة فى دورية «الفرسان» مثل قصيدة «رنيتي» للشاعر مصطفى رفعت على - رغم انتماء باقى قصائده للتصنيف التالى - و «ناجى العلى» للشاعر حسن عياده و«صبر جبال» للشاعر ابراهيم النجار و«لحظة فراق» لابراهيم النجار و«الحساب لسه مانتهاش» لاسماعيل محمد و«الانتظار» لنفس الشاعر و«رجعتى ياسينا» و«الطوفان» للشاعر عبد العزيز امام، وكلها نصوص تمثل «الصيغة المعتادة» لارتباط العمل والكفاح بالغناء فى أشكال فنية تتراوح بين فضائيى النص الزجلى والنص النثرى الحديث وإن كانت هذه النصوص «أقل تمكنا على المستوي البنائى» وأقل تكثيف لروح الشعر ويمكن تبرير هذا - التراجع الفني والشعرى - إلى انشغال «ذهنية الشعراء» بالبحث عن «المعنى» والمشاركة بشكل مباشر بالموضوع والبنية الدلالية والايقاعية والجمالية فى مقاومة ما يراه هؤلاء الشعراء خطر يحيق بحياتنا ولكن هل يعنى هذا الانشغال - بالضرورة - ان يكون الأدب المقترن بالمقاومة مجرد تعبير حماسى تقريرى يكرر الواقع تكرارا أقرب الي النثر العادى مكتفيا بإيقاع شعرى خارجى؟! اعتقد أن هذه النصوص وقعت فى شرك الفصل بين الشكل والمضمون إذ سارعت بتقديم النماذج الموازية للتراث الزجلى دون مراعاة التطور الفنى الذى انتجته التيارات الشعرية العامية المعاصرة التي تستند - فى حكمها القيمى - على المستوى الفنى للنص وبنيته التعبيرية الجمالية لا على مجرد لغته أو ايقاعه فقط واعتقد أن النماذج الموجود تتراوح فى تأرجحها فوق «نقطة الصفر» ما بين القصيدة الحماسية ذات النزوع التحريضى فقط أو القصيدة التى تقدم انحيازاته كامل لتراث الحكى الشفاعى الغنائى العربى وهى نماذج يمكن عدها - تقريبا - نصوصا جماهيرية تحرص على ابراز روح السخرية السياسية والحماسة الوطنية والدينية ومداعبة الأذان بأسلوب المفارقة الساخنة التى تتكىء على الكلاشيهات «المحفوظة» لإثارة اعجاب العامة فقط .

* نصوص بدأت العد نحو الواحد !!

يواجه شعراء العامية المجددون دائما تحديا - متجددا - وهو ضرورة اثبات بطلان عدد من المقولات الشائعة والراسخة التي ربطت طويلا - ربطا بديهيا - بين هذا الشعر المكتوب بلغة عامية - أى بلغة الجماهير العريضة وبين سهولة ماتاه وقرب مقاصده ومباشرة معطياته وبساطة تناوله باعتباره مكتوبا باللغة العامية - الدارجة - وقد استلزمت هذه البديهية - المغلوطة بالطبع - بديهة أخرى لا تقل عنها تعسفا وهى أن القصيدة المكتوبة بالعامية لابد ان تكون مرآة واضحة ومباشرة تنعكس عليها مشاكل الناس وقضاياهم الملحة وطموحاتهم الآنية وآمالهم الاجتماعية فى التغيير والتطور باعتبارها شكلا جاهزا - وباستمرار - لمتابعة أحداث الواقعين السياسى والاجتماعى، وللأسف فقد سقط عدد كبير من شعراء العامية فى هذا المفهوم كما رأينا فى شعراء «النقطة صفر» وكان من الممكن لبعضهم على الأقل أن يقدموا قصيدة عامية حقيقية وحداثية وجيدة بالفعل

لولا هذه السقطة، أما الشعراء المجددون – من شعراء العامية – فيسعون كما قلت لإبطال هذه البديهيات عبر قصائدهم فقط – يقودهم – إلى ذلك – وعيهم بالطبيعة الخاصة للفن ولذلك سنجدهم – فى أغلبهم – يسعون لكتابة قصيدة تستخلص لنفسها أخيلة جريئة وصور جديدة وطزاجة عفوية وسخونة بدائية مع استفادة واضحة من منجزات قصيدة الفصحى وخاصة قصيدة النثر ولكن كانت هذه الاستفادة – من الفصحى – هى السقطة الأولى لهذا التيار لأن واحدية الفصحى قتلت بسطوة ما انجزته شعريتها – على «تعددية العامية» وما سنقرأه من أشعار أبناء اقليم القناة سنجد شبيهة فى أشعار عبده الزراع فى الشرقية وصادق شرشر فى القاهرة ومحمد عبد المعطى فى الفيوم ومحمود الحلوانى فى القليوبية وسنجد هذا فى دورية «بشاير» الصادرة عن فرع ثقافة الاسماعيلية فقصيدة شخابيط للشاعر أحمد خليفة تعد نموذجا «لبداية تحول الشاعر من نقطة الصفر الزجلية الي الرقم الواحد الذى يمثل رفض البديهيات السابقة فهى تصور أسلوب فى الكتابة بعيد عن الأساليب الزجلية والشعبية وقريب من الأساليب المستخدمة فى الشعر المكتوب بالفصحى ولا فارق سوى التنويع اللغوى المنتج لحالات ذهنية شعورية متباينة ومن ثم يجب قراءتها بوصفها ممثلة «للشعر الآن» الذى ينتمى للنموذج الكتابى المرتبط «بالصفحة» لا «بالسمسمية» كما تعودنا ومن ثم صارت ملامح الشاعر معلقة على حروف الهجاء التى تكتب الملامح لا تنشد ولا تغنى بها والغريب أن باقى نصوص أحمد خليفة تنتمى إلى التيار السابق – بشكل غير كامل فنيا – وهنا يكمن أخطر أمراض الموهبة الشعرية – وهو الانتقال المتسرع من الاشكال البنائية التراثية الى الأشكال الجديدة باسم الحداثة وهو ما يسميه بعض النقاد العجز عن الكتابة تحت ضغط «النظام».

يقول أحمد خليفة فى قصيدته «شخابيط» :

يا ريح بتلعب فى الضفاير
سيب الضفاير كلها
هدهد صوابعى وشدها
يا سكة عتمة
بتجرح كما السكاكين
وتخش فى الأوردة
وتقطع الشرايين
غرست قلبى أنا
فوق الحيطان مسامير
ومتعلقة يافطة لكل الناس

ومتحرمة على التجار

يبدو واضحا أن هذه الطريقة - التي تتلمس حداثتها - فى بناء الصورة تجعل المتلقى حائرا وتهيئه - إن فعلت - لمغادرة النص الذى لا يجد فيه - مبدئيا - نقطة للتلاقى ولا «دالا» يمكن الامساك بطرف خيطه، ولا يبقى على جدارة النص للقراءة إلا جرأة صاحبه على تقديم المشهد المفاجئ والرمز المتقطع ويمكن بسهولة الحكم بقلة خبرة الشاعر الحياتية الأمر الذى يجعل من «الرمز» مجرد وميض للفت الانتباه دون خلفية درامية حقيقية.

ويقدم الشاعر اسماعيل مسعود تجربة خاصة - يجب الاحتفاء بها عبر قصائده «تغريبة»، «ليل حواريك»، «حلم فاتر»، «المشربية»، «القلب ناوى يتوب»، «العرافة» وكلها قصائد تقدم ارهاصات لانشطار الذات والسردية والمشهدية وتراجع الايقاع التفعيلى الجسدانية ، وهى مفردات الحالة الوجودية الشعرية التي بعدت كثيرا عن الغنائية الأولى واستغرقت فى انشطار ثقافى ملموس بين ثقافة اليومى فى المقهى والشارع وثقافة الكتاب الرسمية النخبوية فنراه فى قصيدته «المشربية» يقول :

باشتكيلك وأنسى همى

لما صوتى يترشق جوه الودان

بتواسينى بكلمة حلوه

أرمى خدى فوق كتافك

التقينى زى طفل فى حضن أمه

ويقول فى قصيدته «العرافة» :

الحلم جواك صار رماد

تيجى ريح الصمت لجل تبعثروا

وتطوحوا زى التراب

فوق السكك

الصبر تاه من سكتك

ولكن الملاحظ ان اسماعيل دفع ثمن هذا التجديد الكتابى من جسد قصيدته نفسها باستعارته للصور والرموز والمفردات الملقاة على جسد نصوص العامية القاهرية التي تنتمى لذات التيار مثل «حلاوة الروح» و«تحلب ضوء» «زى دم بيرتحل داخل وريد» «رسمتك فى السما».. «صوت الوجع» «شارب حليب القلب» وكلها كلاشيهات يمكن اعتبارها «مشاعا» لكل شعراء العامية الآن وهو يعيدنا الى سؤال الورقة هل ستنتهى خصوصية عامية الاقليم ؟!

الشاعر شوقى عبد الوهاب يقدم ردا بالنفى على هذا السؤال بكتابته لنصوص مزجت

بخصوصية واتزان بين العام المقتبس من تقنيات العامية «المكتوبة» والخاص الموروث عبر التراث الشفاهى الغنائى الكبير وهو بهذا يقدم نموذجا - صالحا للتطوير - للنص القادر على مجاراة روح الحداثة دون فقدان «الهوية» فقصيدته «انت وجمالك» من ذلك النمط الإبداعى الذى يأخذك مباشرة إلى عالمه ويصلك به لتكتمل دائرة الاتصال عبر شفرات النص فى أبعاده المتعددة الشكل والبنية والمحتوى ، فالقصيدة هنا تعد عنصرا فاعلا فى الموقف الاتصالى وتساعد بدرجة كبيرة فى العملية التفاعلية بين الشاعر وجمهوره المتلقى فهو يعرف مقدما أن اكتمال دائرة الاتصال لا يتم إلا بفك المتلقى لرموز القصيدة وادراكه فحواها ولهذا يبدأ قصيدته مباشرة بالشيخ محمد

لابس هدومه الخيش

بيلف شوارعنا القديمة

والشيخ حنيدق مطرحه

عايش فى أحلامنا العديمه

وهو بهذا يفجر ابعادا كثيرة ورؤى متعددة تثير ذاكرة المتلقى لاستحضار تداعى الاسماء واسقاط «الصورة المشهدية» على الصور الاجتماعية والسياسية ولعل سر بقاء هوية الاقليم فى شعر شوقى عبد الوهاب هو اعتماده على «هوية الذاكرة الشعبية للمتلقى» لتفسيره اشاراته - التى يمكن تفسيرها تفسيرا آخر اعتمادا على الذاكرة الشعبية لمتلقى من اقليم آخر وهذا ما يحدث أيضا عند «سماع» قصيدته «خربوش البحر» إذ يقول :

البحر خربش وشك الأسمر

وانت بتعدى الكنال

ساعه ما عديت ع الوجع

بتصحى فيك أحزان قديمة

وابتسامة وقعت منك

بس على ارض الجولان

فما زالت «المفارقة المشهدية» هى العصا السحرية لحفظ توازن الشاعر بين جاذبية «الحداثة المكتوبة» وانتمائه للهوية الشفاهية الغنائية .

ويكمل الشاعر صلاح نعمان رد زميله شوقى عبد الوهاب عبر قصائد لا تكتفى بطرح الذاكرة الشعبية كمعيار للهوية ولكنها تضيف اليها الذاكرة الخاصة وهو بذلك يطل على الفضاء المكانى الخاص والامتداد الزمنى العام ثم لا يلبث أن يغوص فى العين الداخلية فيخلق تعبيرات موازية وغير مباشرة للتجربة وآفاقا دلالية متسقة كما نرى فى قصيدته القصيرة «درس الغابه» رغم مباشرتها فى بعض المواضع وهى مباشرة متوقعة من شاعر يعتمد على تراثه الخاص لمخاطبة

عامة الناس فعلى سبيل المثال نجد أن كلمة «أنا» تكررت فى قصيدة واحدة «فاتوره» ست مرات فى اشارة - غير مقصودة - الى فردية موقفه - رغم جماعية شعريته - وهذه أزمة قد تقع به قريبا فى مأزق المباشرة السطحية أو الغموض النثرى المفرط وعليه - أن يخلق مبكرا - جسورا للتواصل مع عامة الناس دون أن يفقد وعيه - المحدود مقارنة بسابقيه - بالشروط الجديدة لقصيدة العامية فى مصر الآن .

يمثل الشاعر «فتحى نجم» التجربة الوحيدة للاستفادة من امكانيات الصفحة - طباعيا - فى اشارة واضحة فى قصيدته «نخل الهموم» فيقول فى نهايتها :

واقف على بابك غراب والفرح خايف يدخلك
والنخل خايف ينزرع ينفعش منه إلا الجريد
واهين يا شاطر صار بليد
الهم فيك مليون هدف
والفرح دايما فيك شريد
يامين يفرح مهجتك
يا مين يعيد
يا مين .. يـ .. ى .. يـ .. د (كتبها هكذا)

إلا أنه - للغرابة - أكثر شعراء هذا التيار حنينا لنقطة الصفر فتكاد تكون قصائده كلها موزونة عروضيا وللقافية تواجد واضح فى قصائده التى تمثل حسبما اظن مفتاحا لتجربة الشاعر المنشد الذى يلهث وراء محاولة المزج بين الشكل - الذى يألفه - والشعر الذى يريده ولعل هذه المراوغة هى السبب فى ركون الشاعر للجماليات التقليدية فى شعر العامية المصرية وبطء الحركة نحو افراز جماليات خاصة متجاوزة ومضيفة لتراثها، فالشاعر يستخدم عددا من التقنيات الأدائية مثل الايقاع العروضى ودوران القافية وغير ذلك من فنيات الأداء العامى دون أن يخلص للبحث عن جوهر الشعر نفسه رغم أنه يملكه ويبوح ببعضه فى قصائده «شجر الخريف» و«انقطاع» و«قهر» و«بينى وبينك» والتى تعد أنضج قصائده فنيا فيقول فيها:

شدت عيونى إليها
البنت اللى كانت .. من يومين.. شكل الضفاير
على ضهرها (دلتا)
والله كبرتى يابنت الأيه
وأنا لسه بتذكر ف شكلك وأنتى بتدقى الصفايح
والقمر مخنوق .. القمر يومها استجاب

القمر زاد اختناقه

يا ترى الليلة الصفيح.. يقدر يراضي البنت ؟!!

تمثل قصيدة أوراق مسروقة من مكتب المدعى العام للشاعر محمد عبده «مجرد اشارة» إلى أنه شاعر يعد نحو الرقم «واحد» ولكن خانه التوفيق عندما تقدم بقصائده القديمة للنشر ليخرج نفسه - بنفسه - من دائرة التيار الحديث ولهذا لا يمكن الحكم عليه نقديا حتى لا نظلمه.

بعد هذه الورقة يتجدد السؤال.. هل أثرت «الصفحة المكتوبة» على هؤلاء الشعراء وهل أثر التلوث السمعي على شعراء نقطة الصفر .. الله أعلم.

---

* كاتب وصحفي بجريدة الجمهورية القسم الأدبي.

خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية تأملات نظرية

د. علاء عبد الهادى

أدب «البورنو» ام «بورنو» الأدب ؟ .. أردت أن أبدأ حديثى بعنوان له استراتيجية كثيرة الاستخدام ومبتذلة، ربما تكون تأويلاتها - من خلال هذا الابتذال بالذات - أكثر من مضارها. إن بورنو الأدب الذى يمثله النصف الثانى من العنوان يعنى : أن «الأدب» هو الفضاء الأساسى، والمقصد الجمالى لمنتج العمل.. أما كلمة «بورنو» فمضافة إلى الأدب، وتعمل كجزء فيه، أو كآلية - انتاجية كانت أم تأويلية - ضمن نطاق السرد القصصى والمسرحى أو ضمن نطاق الشعر. أما أدب البورنو، فربما تعنى عكس ذلك.. حيث يشكل البورنو - هنا - فضاء العمل الأساسى، وتشكل كلمة «أدب» الجزء الجمالى المضاف والمتنحى عنه. لكن سرعان ما تستدعى عبارة أدب البورنو نقيضها.. لماذا لا تعنى العبارة كل ما يمكن لنا أن نطلق عليه أدبا ضمن هذا الموضوع، وهنا تكون التسمية الثانية أكثر ملاءمة من الأولى هكذا يستدعى العنوان المزيد من التأويلات المتضاربة. لهذا السبب فضلت تسمية الموضوع : خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، ليشمل الكلام قوساً نظرياً أكثر استدارة، وإن ظلت للتسمية الأولى غوايتها. والفارق بين التسميتين هنا لا يشى بفارق الكم والنسبة، بل يؤكد على فارق الهدف الوظيفى والقصد الجمالى الذى تغياه - منذ البدء - مُبدع العمل الأدبى. الموضوع الذى يتبناه هذا التناول.

بداية .. ومنذ تاريخ الكتابة الأولى، كان - ولم يزل - هذا الجانب مفتوحاً وقابلاً للاستخدام من قبل أى أديب.. منذ عصور الكتابة الأولى وإلى الآن.. عند قوميات مختلفة، وبدرجات وعى متفاوتة. وأشير هنا - على سبيل المثال - إلى الإصحاحين السادس عشر والثانى والعشرين من سفر حزقيال من العهد القديم، كدليل على وجود هذه الكتابة وقدمها، فى النص الدينى المقدس. ولا يعدم المرء مئات الشواهد التى يمكن تسكينها على خانة أدب البورنو بشكل كثيف فى التراث

والموروث العربيين وربما بشيوع أعلى مما وجدت عليه فى آداب معظم شعوب العالم الأخرى. إن أى فرد من عامة الناس يستطيع أن يتحدث عن الجسد وتجلياته الغريزية، مثلما يتصيد صاحب «الطرفة الشعبية» لحظة «بورنو» بوقع جمالى يثير الضحك والسخرية - ربما - بشكل أفضل كثيراً من كتَّاب هذا النوع اليوم. ولا أدرى لماذا يغيب الدرس النقدى عن هذا المنبع الشعبى الخصب. إلا أن هذه الكتابة لم ترتبط بتيار فنى صاف يتلاقى مع رؤية جمالية محددة إلا حديثا، وإن كشفت كتابات المدرسة الطبيعية فى الفن وفرة من التداولات النصية المتعددة والرفيعة فى هذا الموضوع.

حين جعل التقدم التقنى من الجسد سلعة، واختزلته التقانة مخضعة إياه لقوانين ميكانيكية، مختزلة العمق الإنسانى فيه. قامت الغريزة فى هذه الكتابة وفى أشد صورها شهوانية بامتلاك لحظتها الخاصة الفائرة والمنفردة لتبدأ مقاومتها لرغبة المجتمع فى تشييئها، فى ذات الوقت الذى تتوحد معه وتقوم بفعله، هنا تكمن ثنائية ما تشى بوقوعها فى ازدواجية الرفض / القبول مع هذا المجتمع الذى يمثل العقل الجمعى المرائى. هكذا يحاول هذا الأدب أن يخرق قانون المجتمع فى محاولاته الدائبة فى بناء الإنسان «العام» وصياغة عالمه.

تعرى فضيحة الجسد مبادئ التستر الاجتماعى، وآليات الكبت الذى يمارسها لصالح المجموع، مبادئ لا تهتم بأفراده بل تهتم باستمرارية المجتمع ونظامه.. هذا التمزق الداخلى الذى تشف عنه العلاقة بين الغريزى فى أعنف صوره من جهة وهذا العالم المبنى ومعماره الخارجى من جهة أخرى. كتابة كهذه.. عدمية بالضرورة وهى تعلن الجسد مسباراً وحيداً لاختبار الوجود، وأداة وحيدة لثقة تمنحها لنا خبرة شخصية ما.. ربما تجد مكانا لها عند التداول النصى.. حين تتحول إلى جسد كتابى يمارس تعهره هو الآخر مثلما يمارس زواله السريع وكأنه يشى بمصالحته مع واقعه بل ومماثلته فى بعض وجوهه، وهو الوجه الآخر الملتبس فى هذا الأدب. وعندما يتم تبادل هذه الخبرة - عبر التلقى - مع الآخر الذى يعانى من قسوة اغترابه هو أيضا، يضحى الجسد الأداة الوحيدة التى قد تكون محل شك فى تبادل الخبرات الإنسانية، أما بقية العالم.. فلا يحتمل الشك.. فالثقة فيه منعدمة تماماً. نحن هنا أمام جمالية تقوم على ابتذال عالم الجسد عبر عرضه مكتسياً خبراته الحميمية، وكأن - هذه الكتابة - تعادل بين الابتذال اللغوى الذى يعرض أدب الجسد وعهره من جهة، وبين ابتذال الجسد الإنسانى وصور تشيئه من قبل المجتمعات الحديثة فى الواقع المعيش من جهة أخرى.

نتكلم إذن عن موضوع لحساسية جديدة فى الكتابة، حساسية تمتلك رؤية متنافرة ملتبسة، لا

تتقاسم خبزها مع العالم. فى ذات الوقت الذى نؤكد فيه على أهمية التسليم - منذ البداية - بأن نشأة هذا التيار كان بسبب واقع مدنى وصناعى مختلف عن واقعنا، وفى بلاد لها تاريخها الأدبى والمذهبى سريع التغير، وفى وجود تيارات تجرب بفداحة فى أفقها الجمالى والفلسفى الذى يتلاءم مع إيقاع معيشتها الصاخب.. وحركة زمانها المنفتحة والسريعة، بالإضافة إلى امتلاكها خطابها النقدى المتعدد، الجاد، والقادر على التنظير والتطبيق والفرز. فضلاً عن امتلاكها لشريحة أدبية واسعة ومتفاعلة قادرة على الفعل ورده، فى ظل التشابه الواسع بين ظروف هذه المجتمعات الحديثة. وتقارب المصادر المعرفية التى نهلت منها هذه المجتمعات جميعاً، وأثرت - وتأثرت - فى تشكيل أفقها الجمالى العام .

تتوجه هذه الكتابة إلى شىء أكثر تعقيدا بكثير من الدعوة للعلاقات المفتوحة، وأشد إشكالاً من السرد الأدبى البحت لسيرة ذاتية.. أو عرض خبرة لواقع جسدى ما .. عايشه مؤلفه أو احتك به . هى كتابة مقاومة تستنفد آخر ما تبقى من شهوة الجسد وعنفوانه.. كتابة قوية فى وحشيتها وقدرتها على المواجهة والتعرية.. لكنها ضعيفة فى الآن ذاته.. بسبب تناولها ما نعرفه جميعاً.. ربما.. ما نشتهيه وما نتصوره فى أحلامنا الأشد خصوصية. تحتفى هذه الكتابة بالجسد كمركز للروح، وترى أن الحياة تعنى الجسد، ويعنى الجسد الحلول فى الآخر..، والحلول يعنى .. الروح التى تتجلى فى قدرتها على الإعلان عن وجودها فى الآخر، على الاتصال والتواصل، حتى لو كان هذا الاتصال بسيطاً.. مشيئاً فى حالة التحام، يحاصر فيها عضو جسدى عضواً من جسد آخر، لينصب التركيز الكلى - منداحا من اللوجوس - نحو الايروس الديونيسى المرتكز على عضوين ملتحمين من حضور الجسد - هنا والآن - فقط ، المحاصر «بكسر الصاد» والمحاصر «بفتحها». هكذا تمتلك هذه الكتابة الحرية المطلقة، وتتجاوز أى تابو يقف أمامها، الأمر الذى يؤدى الى حالة معاكسة من ضياع الحرية! بسبب صعوبة اصطياد المناسب مما يمكن للأديب أن يتداوله جمالياً من هذا الشيوع.. وما يتطلبه ذلك من حس فنى قادر - ضمن هذا التنوع الشديد - على الاختيار. وتؤكد الكتابات الناضجة من هذا النوع أن القبح والجمال مسميان لشىء واحد فى مفهومهما الفلسفى كل شىء قبيح بقدر جماله.. وكل شىء جميل وفقا لقدرتك على تأويل جمالياته والإحساس بها.

تعرى هذه الكتابة أشد اللحظات شهوانية فى الجسد وتفشى وهم السر فيه .. فى نفس الوقت الذى يتحتم فيه عليها تحويل هذه اللحظة من أشد حالات عهرها إلى أعلى حالات نشوتها الصوفية.. هكذا تفرض جمالية العمل على الأديب أن يربط بين غريزة جماع تستدعى حالة

انتصاب.. وبين حالة تواجد تعطى للجسد المعبر عنه حضوره الغريزى الأعم ونبضه الإنسانى الخاص والشامل فى آن. حيث يصبح اختيار الشريك - فى الجماع - هنا قائماً على أسس محض فردية لا دخل لأى جماليات إنسانية «عامة» أو مجتمعية فيها... وهو أمر دال يفتح أبواباً للتأويل والتحليل لا مجال للخوض فيها هنا . لذا من الصعب جدا استخراج لحظة جمالية خاصة، بسبب ما تقوم به آلية الاستدعاء الحر للمتلقى فى أثناء القراءة ...!

يفصح البورنو ولا يوحى، يبدأ الإفصاح فيه من منظورات مختلفة تبتدئ من لعب الجسد مع ذاته. ولا تنتهى إلى متعة الجسد مع الآخر.. أى آخر.. من المحرمات الى الحيوان. هكذا يبئر عدسته على سياق القذف ولحظته، يستدعيها منذ اللحظة الأولى إلى النهاية. هنا تكمن إحدى إشكالياته عند التعامل الإبداعى أو الفنى معه.. كما تكمن هنا أيضا الصعوبة الشديدة فى اصطياد دهشة الفن الطازجة منه. وأحد أسباب ذلك أن «البورنو» ينتهى بتفريغ بات وشيكا كما يؤكده السياق، وربما يبتدئ بالتفريغ فى مخيال المتلقى كوجود بالقوة يوشك أن يتحقق بالفعل، حيث يثق المتلقى منذ البداية فى أن تلصصه على هذه اللحظة سينتهى - حتما - بالقذف . هكذا يقلب الكثير من المتلقين صفحات الكتاب بحثاً عن اللحظات الأكثر حميمية بل الأكثر تعرياً فى الكتابة. ترى ما الذى يمكن أن يعنيه ذلك فيما يخص سياق العمل وجاذبية أسلوبه الأدبى - ولا أقول الموضوع .. ؟ ولماذا لم توقف جماليات السياق الأدبى - فى أحيان كثيرة - بحث المتلقى المحموم عن الفالوس "Phallus" فى النص؟ هل يصلح أن نعد - كنقاد - نتيجة هذا الاختبار البسيط حكماً على صحة انتساب أدب ما إلى أى من القسمين : أدب «البورنو» ! أو «البورنو» فى الأدب!!

تجافى هذه الكتابة فى كينونتها - تلقيا وانتاجا - حالة اندفاع الإيهام "Antiphantasmagoria" . بسبب ما تقوم به آلية الاستدعاء الحر للمتلقى فى أثناء القراءة... وما يطابقه - على النص - من خبراته الشخصية.. ! ويظل السؤال حول صعوبة تحويل هذا النوع لحالة فنية أصيلة قائماً، لصعوبة مفاجأة المتلقى الجمالية ولا أقول الأخلاقية..، لو لم يستطع الكاتب استمالة متلقيه إلى الشكل الكتابى لهذا النوع وأسلوبه. كيف يحولك الأديب - فى الوقت ذاته - باقى المنظر الجمالى، مع حضور ألفة المتلقى بالموضوع.. وتوقعه للنهاية.. ؟ من هنا تضاعف أهمية السياق الأدبى الذى سيوظف هذا الموضوع.

يعنى الجسد - هنا - حق الفرد وحريته فى إبعاد الآخرين، ويعنى ذلك من الجانب الآخر، حرية الجسد ذاته فى قبول الآخر، أيا كان، وهو يلتحم معه جسداً.. أو يتفاعل معه مشاهدة، فما

حدث جسدياً وبشكل سرى، وما تراكم من خبرات جسدية حميمة لدى إنسان ما .. على مستوى الفعل أو التخيل.. قد تمت صياغته كي يطلع عليه الناس - بموافقة خالصة من إنسان آخر - هو بالضرورة آخر حتى لو كان السارد يعرض سيرته الذاتية وذلك لتدخل وعيه الجمالى فى أثناء الكتابة، الأمر الذى يفصله عن تجربته الشخصية ويحيله الى مراقب «بفتح القاف وكسرها» (....).

يضع هذا الأدب المجتمع فى أشد عاداته خصوصية.. أمام المرآة.. إنه أدب الفضيحة، الفضيحة التى تستدعى الإدانة.. لا لمن كتبه فقط، بل لبنية المجتمع بأسره. هكذا يضحى الجسد - فى حساسية هذه الكتابة - مرآة ويضحى العالم بوابة مرور له، بعد أن كان الجسد بوابة مرور للعالم. وتكمن لذة الاكتشاف الكبرى حين ندرك - فى أثناء القراءة - أنه لم يتبق شىء من البصيرة سوى البصر. قد قشر المجتمع رؤى الإنسان للعالم تدريجياً، ليفاجأ الأديب أن ما تبقى بشكل حقيقى أو صاف من رحلة البحث عن الروح هو الجسد، هكذا لا تعمل المرآة كوسيط، ولكن يصبح الوسيط هو العالم ويصبح الجسد هو الأصل. هنا ينظر الإنسان فى مرآته متأملاً لها وهى عاطلة عن عكس صورة أى شىء إلا ذاتها، وكأنه يساءل هل يمكن أن نرى من خلال العالم جسدنا، بعد أن مارسنا لقرون عديدة عكس ذلك تماماً..!

ما أن يبدأ هذا التناول فى إقناعنا، حتى يطل علينا الأمر متلبساً وجهه الآخر، وجه التأويل والتلقى: يعبر النفى والإنكار - عند التلقى - عن علامة أولى لحالة من حالات الكبت القهر "Repression"، فى ذات الوقت الذى يتحرر فيه العقل تدريجياً فى أثناء القراءة من بعض ما كان مكبوتا تحت ظروف تم مراوغتها أو إنكارها، لذا ظلت سجينة وضعها الخاص. لماذا يحب البعض التلصص على ما يعرفه.. فى نفس الوقت الذى قد يدين فيه - بتطهر نبوى غريب - ما يمارسه ؟ هل هى العلانية؟ ما الضرر فى أن يقوم هذا الأدب على إباحية العرض.. والتعرى. حتى لو رفض المجتمع ذلك؟ وهل يفضح هذا التعرى الأنا أم يفضح ثنائيات المجتمع المراوغة والمنافقة، وازدواجيته التى يوضحها التناقض بين واقع هذا المجتمع - بخاصة المجتمع الحديث - وبين خطابه الكلى وبنية أدبه التطهرى؟ أم أنه يضيق الخناق على من هم فى خانة التطهر الدينى / العقائدى المسالم فى أعلى صور تشيئه..؟ هل يهدد التعامل الأدبى مع مواضيع «البورنو» الأخلاق العامة؟ أم يرجعها الى التفسير الشائع لما يسمى إثم آدم وحواء؟ هذا التفسير الساذج الذى ابتدأ من اليهودية ولم ينتهى عند المسيحية ولا عند بعض مفسرى الإسلام.. إن إثم الخطيئة الأولى - لو صحت التسمية - كان إثم طاعة ! ولكنه لم يك بأى حال إثم جسد . يشير البورنو فى الأدب إلى

هذه الحقيقة – دون أن يدرى – أحيانا، وهو يفضح هذه النظرة المتدنية للجسد عند المتلقى. بل يقترف نفس المعصية – معصية آدم – ، ولكن هذه المرة مع المجتمع... ترى ما شكل اللعنة التى ستحط عليه فى هذه الحالة! ويظل السؤال المحورى قائماً : لم تفصل الرؤية الأخلاقية الضيقة – للمؤول – الجسد عن حضوره، وكأنه شىء فائض عن الحاجة؟ هل هو التواطؤ مع قيم المجتمع المهيمنة، الدافعة لازدواجية لا يحتمل الشيطان نفسه وزرها، بعد أن حاصر «المجموع» حرية الإنسان الخاصة وفرديته.. معلنا حرية المجتمع..!

يؤدى التعامل النقدى مع هذا النوع من الكتابة من زاوية الأخلاق العامة إلى نظرة تطهر واستخفاف، أو رفض من دون إبداء الأسباب. وكلامى هنا يركز على الكتابات الإبداعية الناضجة من هذا النوع – حتى لو كانت قليلة. الأمر أبعد من ذلك بكثير، فالموضوع يحمل جانبا أيدلوجيا لا يخفى على متأمل. أغلب هذه الرؤى النقدية – للأسف – سلفية، متباعدة عن متابعة التطور النقدى والفلسفى الحديث وإن حاولت ففى عجالة لا تمنحها إلا القشور، مما يزيد الطين بلة، رؤى تحس بالعالم من منظور سيكوباثى... وكأن الكون يتآمر علينا. ولا أدرى لم لا يسأل أصحاب هذه الأحكام – الجامعة المانعة – أنفسهم عن الدافع وراء تعاملهم مع الجسد على أنه المدنس «بالألف واللام» متناسين أن تأويل النص الأدبى وطبيعة منظور المؤول العقائدية والأخلاقية لهما السهم الأكبر فى تدنيس الخطاب، والحكم عليه بانعدام الأخلاقية. الأمر الذى يرد إصبع الاتهام ثانية وبشكل أكثر عنفا إلى المؤول «بكسر الواو»، لطبيعة منظومته الأيدلوجية، وطبيعة تكوين اللبيدو «الجنسى» فيه. هذا الذى يسقط على النص ما يراه غير أخلاقى فى داخله هو بالذات، بعد تلذذه الخبيث معه. هكذا لم يتحسن مثل هذا المؤول «بكسر الواو» إلا عورته التى كشفها النص – لقد استمع إلى هواجسه ولم ينصت لهاجس النص الكلى الذى يتجاوز تجليات الجسد فيه. ولن أسائل مثل هؤلاء النقاد – فى هذا السياق – عن المقصود بالأخلاق فى العمل الأدبى! فهذا سؤال إشكالى، ربما تكون لنا عودة لوضعه موضع المساءلة والسؤال.

وفى النهاية، أرى ضرورة الاعتراف بأن مستوى الفن الذى كون جل ذوقنا الجمالى المعتاد كان مستوى متوسطا وربما يقل عن ذلك بكثير، وينطبق هذا الكلام – بحجم أكثر فداحة – على ما كون ذوقنا النقدى من خطاب. الأمر الذى يفسر صعوبة فرز ما يسمى بالأدب الإشكالى صاحب الجمالية الاصة وبالتالى تلقيه، سواء من قبل الناقد أو من قبل المتلقى العام. فحضور هذا الأدب فى واقعنا الثقافى بشكل عام شحيح. ويقع هذا الأدب فى كثير من كتابات مبدعينا اليوم داخل حيز التوقعات المباشرة بل الساذجة أحياناً، إما بسبب سيطرة الكتابات الأصيلة – مترجمة

أو بلغتها الأم - على كاتب هذا النوع من دون تشبع الأديب بالحالات الحياتية للإنسان الحديث التى صدر عنها هذا النوع من الكتابة من جهة. أو نتيجة لإلحاح نية زائفة لم يستطع الكاتب تطويعها أو الفكاك منها.. دافعة إياه - منذ البداية - إلى حالة تكلف تسعى به - خارج وعيه الجمالى - إلى هذا الشكل من الكتابة.. من جهة أخرى، وكأن هذه الكتابة موضة يجب اللحاق بها، بغض النظر عن حاجة العمل الجمالية لذلك، أو من غير ادراك أسس هذه الجمالية وظروف نشأتها الفلسفية والإبداعية ولا يمكن أن نغض الطرف عن البيئة الثقافية المنتجة لهذا التيار وارتباطها بإشكالية الإنسان الحديث فى المجتمع الرأسمالى.

ربما يمثل ذلك السبب الحقيقى وراء طرح السؤال حول كتابة هذا النوع فى الأدب العربى الحديث. الذى تظهر معظم تجلياته النصية انتماءها لما يسمى بالواقعية الجديدة، بعيدا عما يسمى فى أوروبا بتيار أدب ما بعد الحداثة الذى يحتفى بعرض خبرات الجسد الحميمة فى كتابات مبدعيه. لكن الأمر - هنا - لا يرتبط بمحض الكتابة عن الجسد ، لكنه يرتبط بمنطق الكتابة وسؤالها.

يعبر أدب ما بعد الحداثة - بالرغم من أشكالياته على الجانب التنظيرى - عن وعى أعمق وأكثر جذرية بكثير مما يسمى أدب الواقعية الجديدة، إنه أدب يحتفى بالتنافر، أدب يسائل العالم ويتحدى منطقه، ولا يعترف إلا بمنطقه الخاص. ومع غياب التنظير النقدى الواعى، وفى ظل التشويه الذى يمارسه من يمكن أن نطلق عليهم نقاد المطبخ. اختلط الغث بالسمين، وأضحت قدرتنا على الرؤية والتصنيف النقديين أصعب الأمر الذى يشكل مشقة جديدة فى التعامل الإبداعى مع نصوص هذا الأدب من جانب، ويفسر ما ينتابنا من سأم عند درسه نقدياً-من جانب آخر. وذلك للكثرة الفظيعة للنماذج المشوهة والساذجة منه، حتى لو استطاعت - هذه النماذج - أن تبصق على كل شيء بما فى ذلك ذاتها. ومازلت أرى أن الأدب الناضج الذى يطرح رؤية إشكالية دافعاً بهذه الرؤية إلى مستوى الشكل، قليل فى أدبنا العربى، سواء تعامل مع الجسد من زاوية البورنو أو تعامل مع الجسد من زاوية الروح...

التجريب رؤية وتغيير فى العمق، ليس التجريب تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها. التجريب مفهوم كلى لذا لا يمكن اختصاره إلى تقنيات أو مواضيع، إنه يتكئ على وعى جمالى مفارق يرتبط بدوره بوعى جمالى سائد، فى مجتمع بعينه، وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التى لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى. هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهى معه ، مبتدءاً بخلق ما يعينه على طرحه الجمالى الخاص والمشبع بتربته وأصالته وفنونه ومشاكله الخاصة، حتى لو ثار عليها جميعاً، الأمر الذى يبرر التساؤل حول

شرعية إبداعات هذا التيار فى الوطن العربى تلك التى لم تصدر عن سؤال المبدع الجمالى الذاتى ووعيه المعرفى والحياتى المرتبطان بزمان ومكان محددين.. سيفرضان عليه - حتما - وعياً جمالياً خاص، أيا كانت ادعاءات التحليق وفضاءات المغامرة.

جل هذه الكتابات - التى تناولت فى محورها الجمالى الجسد - جاءت تقليداً يدعى حقه فى التأصيل متناسياً ما قام به من نقل، سوى بعض النماذج القليلة المستثناة. التجريب حركة لها منطقها المتشابك بل المتعارض فى داخله ، حركة تتخلق حولها الأفكار وتتقاطع فيها الاتجاهات ، الأمر الذى يجعله مرتبطاً بشدة بنزعة اجتماعية ما .

وأخيراً ليست لحرية هذه الكتابة حدود، قلة هم الكتاب العالميون الذين استطاعوا اصطياد اللحظات الأكثر جمالاً لهم والأكثر إدهاشاً لنا من خلال هذه الكتابات. هكذا يمكننا أن نشير إلى الجسد كرمز لوضع ما بعد الحديث، كجمالية جديدة واستثنائية فى حساسيتها، حتى لو كانت قديمة فى موضوعها - ما أكثر شيوع الأحاسيس الجسدية وإمكانية فهمها أو تأويلها. لكن الحساسية الجديدة تلعب بشكل مختلف، حيث تنأى بذاتها عن جماليات «الأنابيب». ترحل عن سلطة الموضوع الذى لا تستطيع الإحساس الغريزى بمفرداته، وعن سلطة النص السابق ونعومته الزائفة. ربما يستطيع الناضج من كتابات هذا الاتجاه، أن يحرر قوى تتعامل بشكل جديد مع الوضع البشرى الإشكالى للإنسان الحديث..؟ الأمور تتلاقى، وعند النهايات تبدل مواقعها، التوغل العارم فى حسية الجسد روح.. هذا ما تشى به عبارة الشيخ ابن سينا «عن الشمس التى.. حين اشتد نورها احتجبت.. وكان نورها حجابا لنورها».

تطور الخطاب الشعرى من منظور ثنائية الشفاهية والكتابية: افتراض أولى

د. محمد أحمد بريرى

أحدثت الكتابة نقلة نوعية فى وعى الإنسان وطبيعة معرفته للوجود وحدود تلك المعرفة وطرق التعبير عنها حتى إن الحديث عن التقابل بين الوعى الكتابى والوعى الشفاهى يمكن أن يكون حديثاً عن نوعين متقابلين من «الاستمولوجيا». يقول أونج Ong حول هذا المعنى «إن الابستمولوچيا لدى أفلاطون إنما كانت كلها كما بين «هافلوك».. على نحو رائع رفضاً منظماً دون تعمد للثقافة الشفاهية القديمة»(١)

ومن المتحتمل أن تكون ثنائية الشفاهية والكتابية قد لعبت دوراً حاسماً فى طرح اسئلة مهمة فى خطابنا الثقافى منذ ما يسمى بالنهضة العربية الحديثة حتى وقتنا الراهن. إن بعض الظواهر الثقافية وما دار حولها من جدل يمكن أن تعد تعبيرا عن بزوغ وعى كتابى جديد وانحسار وعى شفاهى قديم، مما أدى إلى صراعات وتوترات ما تزال قائمة فى مجتمعاتنا العربية التى يراها «أونج» مجتمعات شفاهية رغم معرفتها بالكتابة منذ عدة قرون(٢).

وإذا كان تشكل الظواهر الثقافية يعد فى كثير من الحالات تجسيداً للجدل بين قطبى الشفاهية والكتابية فإن ذلك يتم فى الغالب على نحو لا شعورى، فمن المستبعد أن يصدر الواحد منا عن إدراك وا ع بما فى خطابه من درجة من درجات الشفاهية أو الكتابية، كما أن أحداً لا يتعمد - إلا فى الحالات الاستثنائية - أن يحقق هذه الدرجة أو تلك من الكتابية فيما ينجز من خطاب. لذا فإن الوعى بثنائية الشفاهية والكتابية قد تمكننا من إدراك ما كان يتم طوال الوقت بشكل لا شعورى أى إن الوعى بهذه الثنائية يسلط الضوء على ما كان يتم فى الخفاء إن هذه العملية برمتها تشبه فى بعض جوانبها النقدية ما يتم من خلال علم النفس حين نكتشف الدوافع اللاشعورية لأقوالنا وأفعالنا، فيفسر هذا الاكتشاف تفاصيل السلوك ويردها إلى أسباب كلية أعم وأشمل من تلك التى اعتدناها فيما سبق، مما يؤدى إلى الاقتصاد فى وصف الظواهر وتعليها.

وعلى هذا النحو فإن ثنائية الشفاهية والكتابية ربما أماطت اللثام عن زيف بعض المناقشات لكون أطرافها يتنازعون من حيث الظاهر بينما هم متفقون فى الأساس الأعمق لمجادلاتهم.

غير أنه من الضرورى أن نلاحظ مبدئياً أن ثنائية الكتابية والشفاهية لا تتضمن أحكاماً قيمية، فليست الثقافية الشفاهية أدنى أو أعلى من نظيرتها الكتابية، كما أن العكس صحيح، وقد نبه «أونج» فى أكثر من موضع على أن استعلاء والكتابيين على الشفاهيين هو تعبير عن شوفنية ثقافية مرفوضة، وإذا كنا ندين الشفاهية أحيانا فلأنها تتدخل فى سياقات تحتم تبنى الوعى الكتابى، أى فى لحظات تقتضى موقفاً تحليلياً ، مثل الجدل حول مسألة علمية أو ما يشابه ذلك من مواقف. من جهة أخرى يجب أن نلاحظ أن الإسراف فى الكتابية فى مثل هذا السياق تكون كتابة مظهرية، على حين أن تبنى درجة ملائمة من الشفاهية يكون هو الموقف التحليلى المتسق مع متطلبات اللحظة الثقافية. ينبغى إذن ألا ننخدع بالمظهر الشفاهى قد ينطوى على موقف تحليلى كتابى.

ومن أوضح الأمثلة على هذه الفكرة مانلاحظة من أن القرآن الكريم تبنى شكلاً تعبيرياً شفاهياً واضحاً رغم تدوينه ورغم دعوته إلى الكتابة والقراءة. إن الشفاهية التعبيرية فى القرآن كانت ضرورة من ضرورات السياق الثقافى الذى تنزل فيه، لأنه لو تبنى صياغة كتابية لانصرف عنه العرب، بل لما فهموه أصلاً. إن السجع فى القرآن، مثلاً هو أحد مظاهر التعبير الشفاهى، وقد كان السجع «من أكثر صور التعبير البليغ شيوعا فى الجاهلية، كما كان هذا الشكل مستخدما بصورة خاصة فى الخطابة والعبارات ذات المحتوى الدينى أو الميتافيزيقى.. ويذهب «جولد زيهر» إلى حد القول بأن العربى لا يمكن أن يسلم بصحة نسبة كلام ما إلى مصدر إلهى إن لم يكن مسجوعاً»(٣). كان السجع، وهو أحد تجليات التعبير الشفاهى، ضرورة توصيلية قبل أن يكون مظهراً جمالياً أى أن القرآن وإن كان ذا مظهر تعبيرى شفاهى فإنه أضمر موقفاً تحليلياً كتابياً وقد تولد عن هذا النص، الذى اتخذ مظهرا شفاهيا وان اضمر موقفاً تحليلياً كتابياً، مالا حصر له من علوم وفنون كتابية.

تطور الخطاب الشعرى:

يقسم مؤرخو الأدب الشعر العربى الحديث إلى تيارات متعاقبة، تبدأ بالإحياء على يد البارودى فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى وتنتهى بقصيدة النثر، مروراً بالاتجاهات الرومانسية ثم الشعر الحر وما تلاه من تفريعات تسمّت باسم السبعينيين والثمانينين وما إليها من تسميات، ومع ظهور كل تيار من هذه التيارات تدور مجادلات بين المجددين والمحافظين وتكاد الحجج التى يسوقها كل فريق لتبرير موقفة أن تتكرر بحذافيرها، بل أن دعاة التجديد من النقاد والشعراء الذين يرتبطون بأى موجة مايلبثون أن يتحولوا إلى محافظين تجاه الموجة التالية لهم. ومن

المشهور فى هذا السياق ذلك الموقف الذى اتخذه العقاد من الاحيائيين حين هاجم بعضهم هجوماً حاداً، داعياً إلى شعر رومانسى جديد، إذ ما إن إنحسرت الموجة الرومانسية أمام موجة الشعر الحر حتى اتخذ العقاد موقفاً معادياً لها إلى حد انكر معه صفة الشعر عن هذا النتاج وعده نثراً لا شعراً. ومن الملاحظ الآن أن بعض الشعراء السبعينيين، سواء من جماعة أصوات أو من جماعة إضاءة، يظهرون تململاً من قصيدة النثر.

وليس فيما يلى من تحليل إنكار للثراء الفكرى النقدى الذى نتج عن مجادلات المحافظين والمجددين مع كل ظهور لموجة شعرية جديدة، وإنما يهدف هذا التحليل إلى النظر فى تطور الخطاب الشعرى من منظور ثنائية الشفاهية والكتابية سعياً إلى تقديم تفسير أكثر اقتصاداً. إذن حداثة الشعر حسب هذا المنظور تتلخص فى حركة خطية صاعدة تستهدف الانعتاق من الشفاهية والاقتراب من الكتابية.

وسوف أبدأ بالملاحظة التى تضمنها نقد مصطفى ناصف للموقف الرومانسى لدى شعراء الديوان لاتصالها اتصالا وثيقاً بفكرة نحو النزعة الكتابية والمطامنة من الشفاهية يكشف مصطفى ناصف عن موقف النقاد العرب القدماء من الخطاب الشعرى مجملاً هذا الموقف فى تعليقهم على قول جرير:

إن الذين غدوا بلبك غادروا (....) وشلا بعينك ما يزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لى (....) ماذا لقيت من الهوى ولقينا

إذ يعلن مصطفى ناصف على موقف النقاد القدماء قائلا «قالوا هذا لفظ جميل، ولكنهم طاردوه بقوة أو قسوة لأن التعبير الشخصى عن العاطفة عندهم كان كالمروق من سلطان النظام، وكان النظام فى رأيهم - أحياناً على الأقل - لايستقيم مع إعطاء الفرصة لكل شاعر كى يعبر عن نفسه دون تقييد أو تحديد (٤). إن موقف النقاد القدماء موقف شفاهى يصدر عن إيمان بأن الشاعر لا يعبر عن نفسه تعبيراً حراً، بل يعبر عن جماعته التى ينتمى إليها. لذا ينبغى على شعره أن يكون جماعياً لا فردياً، وقد بسط مصطفى القول فى أن هذه الجماعية الشافهية هى التى تمرد عليها الشعراء الرومانسيون لأن الشاعر فى نظرهم هو الذى يعبر عن فرديته وتوحده مع ذاته، وينأى بسبب ذلك عن القوالب التعبيرية التى يتوجه بها الشاعر الشفاهى إلى الجماعة، إنها قوالب تذيب الفروق الفردية بين الشعراء كما تذيب الفروق بين الشعراء وجمهور المتلقين.

إن القوالب والصيغ التعبيرية المتكررة فى الشعر ذى الطابع الشفاهى تؤدى إلى تنميط الشعر وطمس الوعى الفردى الكتابى.

ولقد تساءل بعض النقاد، فيما يشبه الاستنكار، عن انجذاب رواد الحداثة للمصطلح الرومانسى الغربى وقت كان الشعراء الغربيون قد غادروا فيه هذا المصطلح منذ زمن بعيد

متجهين إلى حداثة جديدة لم يتلفت إليها هؤلاء الرواد من الرومانسيين العرب. ولعل «اونج» قد قدم إجابة عن هذا التساؤل حين ذكر أن الشعر الغربى نفسه ظل شفاهياً، ولم يتحول إلى الكتابية إلا مع رسوخ الرومانسية ومن المحتمل، إذن ، أن انجذاب رواد الحداثة إلى المصطلح الرومانسى لم يكن عشوائياً، بل كان اختيارا مناسباً لتوجههم إلى بث الروح الكتابية الفردية فى جسد الخطاب الشعرى العربى الذى سيطرت عليه النزعة الشفاهية زمناً طويلاً.

إن دعوة الرومانسيين العرب إلى ضرورة تفرد الشاعر دلالياً وتعبيرياً هى دعوة غير مباشرة إلى ضرورة الانعتاق من الشفاهية ذات الطابع الجمعى. لكن هل حقق الشعراء الرومانسيون هذا الانعتاق؟

إن النظر فى شعرهم ينبئ عن درجة من الفصام بين الدعاوى النظرية والخطاب الشعرى الذى انتجوه صحيح أن هذا الشعر اختلف اختلافا واضحا عن شعر الإحيائيين، فكان أكثر مفارقة للشفاهية القديمة، لانه ظل مرتبطا بشئ من المعجم القديم وبعض قوالبه التعبيرية يتفق ناقدان كبيران على هذه الحقيقية - رغم ما فى موقفهما النقدى العام من اختلاف قد يصل إلى حد التناقض - فيقول محمد مندور «كما أن من أنصار الجديد من راح يغوص وراء الأوابد، ويتزمت فى فصاحة العبارة كمطران وشكرى والمازنى والعقاد وبخاصة فى دواوينه الأولى»(٥) ويقول مصطفى ناصف «كان العقاد رحمه الله شاعراً من أكبر شعراء العصر الحديث. وكان فى شعره يترجم عن نوع خلاق من تمثل الأدب العربى. وكان موقفه - شاعراً - مختلفاً عن موقفه باحثاً ومفكراً»(٦) اتفق الناقدان اذن على شئ من الانفصال بين الادعاءات النظرية والمنتج الشعرى لدى دعاة الرومانسية (وإن كان مصطفى ناصف يرى فى مجادلة التقاليد من قبل الشاعر الحديث منحى إيجابيا على عكس مندور الذى يستهجن التذكير بالتقاليد الشعرية التراثية).

ولايختلف خطاب شاعر رومانسى كبير آخر عن الخطاب الشعرى لدى مطران وجماعة الديوان، هو جبران خليل جبران. عاش هذا الشاعر فى مجتمع كتابى موغل فى كتابيته، كما خالط بحكم ثقافته وكتابته نصوصاً غربية تتسم بدرجة عالية من الكتابية، لكنه مع ذلك كله احتفظ بقدر كبير من الشفاهية العربية فى انتاجه الشعرى، بل إنه حين كتب شعراً باللغة الانجليزية لم يخضع هذا الشعر لكتابية هذه اللغة بل فعل العكس فسرب الشافهية العربية فى شعره الأنجليزى، يقول «أونج» تعليقاً على ذلك «وقد أفاد جبران خليل جبران فى صنع شهرته من خلال تقديمه المأثورات الشفاهية القائمة على الصيغ مطبوعة للأمريكان الكتابيين الذين كانوا يرون فى تلك العبارات الشبيهة بالأمثال جدة وغرابة، فى حين أنها، طبقا لما ذكره أحد اصدقائى اللبنانيين، شئ عادى فى نظر أهل بروت»(٧)

ومما يدل على أن درجة الكتابية التى حققها الشعر العربى الرومانسى لم تكن عالية، أن

شعرهم لم يصطدم بالوعى الشفاهى العام، ولم يحدث أزمة توصيلية بين الشاعر والمتلقى. بل إن اقترابهم من اللغة اليومية المألوفة زاد من قنوات التوصيل والتواصل بين الشاعر والمتلقى. يضاف إلى ذلك أن ارتباطهم بالصياغة الايقاعية التقليدية أدى بهم إلى استخدام بعض القوالب التعبيرية المألوفة لدى القارئ العام، مما زاد من القدرة التوصيلية فى خطابهم.

ويختلف الأمر اختلافاً جذرياً حين يفاجئ الشعراء الوعى الشفاهى العام بقصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة كان تخلى هؤلاء الشعراء عن البيت الشعرى ذى الشطرين المتساويين والقافية الموحدة سببا فى إحداث تغيير جذرى فى الخطاب الشعرى الذى انعتق انعتاقا كبيرا من القوالب والصيغ الشفاهية وهو ما صدم المتلقى الشفاهى. بدأت منذ هذه اللحظة فى منتصف القرن أزمة التلقى لأن الوعى العربى الشفاهى لم يحتمل، فى يسر، الجرعة الكتابية التى أدخلها الشعراء فى خطابهم. إن المتلقى الذى اعتاد على حفظ الشعر وإنشاده من الذاكرة بسبب انضباط إيقاعاته الصوتية، فوجئ بشعر جديد يصعب حفظه أو تحفيظه، فقد بذلك واحداً من أهم مسوغات الاعتراف بكونه شعراً.

أما رواد الشعر الحر فقد أدركوا - بشكل حدسى فى الغالب - أن تكنولوچيا الكتابة والطباعة أفقدت الإيقاع التقليدى الثقيل إحدى أهم وظائفه، وهى الحفظ عن طريق الذاكرة، وبالتالى فإن التمسك بهذا الإيقاع يصبح بلا معنى فى سياق الكتابة المطبوعة، لقد حل الكتاب المطبوع محل الذاكرة فأصبح التمسك بالصياغة الشفاهية بلا مسوغ عملى أو واقعى. أدرك هؤلاء الرواد، بدرجات متفاوتة، التناقض بين كتابة الشعر وطباعته من ناحية واحتفاظه بشفاهيه التعبير من ناحية أخرى، وأغلب الظن أن هذا الإدراك، اللاشعورى غالباً، كان هو الدافع الأعمق وراء تخلى الشعراء عن النظام الإيقاعى القديم، إذا كان النقاد والشعراء قد ساقوا حججا كثيرة يبررون بها شرعية الشكل الجديد، فإن الحجة الأشمل والأكثر اقتصاداً تتلخص فى أن الإيقاع التقليدى يحمل قدراً من الشفاهية لم يعد متناسباً مع درجة الوعى الكتابى التى حصلها هذا الجيل من الشعراء.

غير أنه لم يكن من الطبيعى أن يتخلى الشعراء عن الإيقاع التقليدى بشكل مطلق لأن درجة الوعى الكتابى التى حصلوها، وإن تكن عالية نسبياً، فإنها لم تبلغ القدر الذى يسمح بالتخلى عن الإيقاع بشكل نهائى. لهذا احتفظوا بالتفعيلة. من جهة أخرى فإن قطع الصلة بالإيقاع التقليدى قطعاً نهائياً كان سيفقدهم القدرة على أى توصيل، ولو ضئيل، لأنهم كانوا يتوجهون بشعرهم إلى جمهور شفاهى فى مجملة. ورغم هذا فإن الجمهور (بالمعنى الواسع للكلمة) مازال ينظر بعين الشك إلى هذا النوع من الشعر (باستثناء الحالات التى احتفظت بقدر من الرومانسية)، وهو أمر طبيعى لأن جمهور المتعلمين لا يقرأون فى مراحل التعليم المختلفة إلا شعراً على درجة عالية من

الشفاهية، مما يرسخ فى وجدانهم أن ما يخالف نظام هذا الشعر ليس شعراً.

وإذا كانت قصيدة الشعر الحر قد ظهرت فى منتصف القرن تقريباً فإنه من الطبيعى أن يتخلى الشعراء فى نهاية هذا القرن عن التفعيلة بوصفها آخر ملمح إيقاعى يربط بينهم وبين شفاهية الشعر العربى، ورغم أن هذا التطور يبدو طبيعيا جدا، بل يكاد يكون حتميا، من منظور ثنائية الشفاهية والكتابية، فإن قصيدة النثر أثارت ومازالت تثير جدلا واسعا بين الرافضين والمؤيدين لها.

وكما أن جهداً نقدياً كبيراً قد انفق فى محاولة الدفاع عن الشعر الحر وتبريره، فإن جهدا مماثلا يبذل من قبل بعض النقاد لتبرير قصيدة النثر. ولعل، وربما أشمل ما ظهر فى مصر فى هذا السبيل هو كتاب محمد عبد المطلب «النص المشكل»(٨) يحاول المؤلف فى هذا الكتاب أن يستخلص بعض القواعد والملامح الإيقاعية لقصيدة النثر رغم تخليها عن أى قالب إيقاعى سابق التجهيز. وإذا كانت بعض النصوص قد أعانته على إثبات فرضيته فإن من الصعب أن تستلخص أى إيقاع صوتى لمعظم ما بين أيدينا من نماذج إلا بضرب من التعسف إن المنطق الذى حكم محمد عبد المطلب فى دراسته هو أن الشعر لابد أن يحتوى على إيقاع صوتى من أى نوع، على حين أنه من الأرجح أن يكون المنطق اللاشعورى الذى يحكم شعراء قصيدة النثر هو أن التمسك بالإيقاع الصوتى تمسك ببقايا وعى شفاهى، يسعون من جانبهم إلى التخلص منه، وفى الغالب فإن الشعراء سيمضون فى هذا الشوط إلى نهايته.

ولابد فى نهاية هذا العرض المختصر من معاودة التأكيد على أن ثنائية الشفاهى والكتابى لاتتضمن أى نوع من أحكام القيمة، فليس الشعر الشفاهى أدنى أو أعلى أو ادنى من نظيره الشفاهى بحكم كتابيته، على هذا فإن القول بأن قصيدة النثر تمثل تطوراً طبيعياً فى تاريخ الخطاب الشعرى ليس حكماً لها أو عليها، بل قد يرى بعض النقاد أن هذه القصيدة وصلت بالشعر إلى نهايته وحكمت عليه بالعزلة الكاملة عن المتلقى، لأن القدر العالى من الكتابية حين يصادف مجتمعا على قدر كبير من الشفاهية يؤدى إلى نوع من القطيعة بين المبدع والمتلقى، وبذلك نكون أمام احتمالية، فإما أن يكون هذا الشعر على قدر كبير من الثراء والفن لكنه، مع ذلك لا يناسب القارئ صاحب الوعى الشفاهى الكثيف، وفى هذه الحالة يكون هذا الشعر موجهاً لقارى المستقبل صاحب الوعى الكتابى المناسب ، وإما أن يكون هذا الشعر متوسط القيمة، وعندئذ يكون قد ولد ميتاً لأن القارئ المعاصر له ينصرف عنه بسبب كثافته الكتابية، كما أن قارئ المستقبل الكتابى سيهمله لتواضعه الفنى.

الهوامش

* هذا المقال جزء من دراسة سابقة (مع بعض التحوير) .

١ – والتر ج. أونج، حسن البنا عز الدين (مترجم)، عالم المعرفة، الكويت العدد ١٨ ، ١٩٩٤، ص ١٦٠.

٢ – أنظر نفسه ص ٨٣.

٣ – ديفين ستيورات والسجع فى القرآن : «بنيته وقواعده» فصول، خريف ١٩٩٣ ص٨.

٤ – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ليبيا، د.ت، ص ١٣.

٥ – محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى، نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧، ١/ ٣٠.

٦ – أونج الشافهية والكتابية ص ٨٣.

٨ – محمد عبد المطلب – النص المشكل القاهرة ١٩٩٩.

ورقات العمل

(١) حاتم مرعى - الورق الخسران

(٢) سيد عبد الرحيم - ورقة عمل

(٣) على المُنجى - إبداع النقاد والقرية المثقوبة

الورق الخسران

حاتم مرعى*

يمكن من حسن حظ شعر العامية فى مصر إن مافيش سيطرة نقدية ع الإبداع أو بالأصح مافيش ملاحقة نقدية للإبداع.

باتصور لو ده حصل هايتحول الإبداع بالعامية للتكلف الصرف وصناعة خيال يرضى مجموع النقاد اللى هايقعدو على مكاتبهم الفخمة ويكتبو عن القصايد الفخمة.

يمكن حصل فى وسط السبعينات م القرن اللى عدا هروب من لغة الحياة اليومية لـ لغة رصينة ومش دارجة أقرب للفصحى، كتبها المبدع المثقف فى فترة اتحول فيها مفهوم القيمة عند المصريين وهي فترة الانفتاح اللى كان يلزمها دور حقيقى للمبدع الواعى المثقف لمقابلة تيار الهبوط الإبداعى والأخلاقى فى الفترة دى، ويمكن دى النقطة الزمنية اللى كان ممكن يتقابل عندها الإبداع بالنقد، فحاول المبدع توظيف وعيه وثقافته وحصل اللى حصل وانتهت المحاولة زى بقعة ضوء خارجة من عامود كهربا فى عز الضهر زى ماخرجت اللغة الإبداعية عند صلاح جاهين منهاره بعد ٦٧ كاعلان عن هزيمة المبدع والمتلقى والناقد انهيار المشروع .

فى اختلاف ما بين الإبداع المثالى والإبداع الواقعى يشبه اختلاف الإبداع الفصيح عن الإبداع العامى، الأولان بيخاطب الصفوة والثانى بيحاول يخاطب السواد الأعظم من الناس، إذن فى تعدد فى مستوى اللغة الإبداعية، والنقاد بيبنو اللى يناسب وعيهم ووجاهتهم خصوصاً الأكاديميين منهم.

عشان كده باقول إن مافيش سيطرة نقدية ع الإبداع، ولو كان الإبداع بيسبق النقد - فى الغالب - بسرعة صاروخ لسلحفاه، يعنى مثلاً لما اكتملت تجربة بيرم التونسى وبقت حجر زاوية فى حركة تطور شعر العامية فى مصر كان انتقاد معاصريه لإبداعه الفذ انفعالى وغير مدروس وأقرب لرد فعل ناتج عن صدمة مرعبة زى قولة : «ياخفى الألطاف نجنا مما نخاف)، لكن بيفضل المبدع المهموم بفنه وإنسانيته مصدر ودن من طين والتانيه من عجين، ولو اعتبرنا النقد إبداع قايم

بنفسه وبيوازى الإبدا ع الشعرى يبقى فين الإبدا ع النقدى اللى يساوى ويوازى مربعات ابن عروس ولا مواويل مصطفى مرسى ولا أشعار فؤاد حداد ولا .....

كتير من شعراء العامية امتلكو ن الثقافة والمعرفة والموهبة اللى يخليهم شعراء فصحى متميزين واختيارهم لـ العامية والانحياز ليها كان سبب فى إضافة جزء مهم لتاريخ الإبدا ع العامى المصرى وفى نفس الوقت كان سبب فى تعرية الواقع النقدى.

دلوقتى صدمة النقاد سببها خروج المبد ع عن الشكل التقليدى للكتابة والتخلى عن الموسيقى الصارخة واستبدالها بالإيقا ع النثرى أقدر أقول اعتراضهم على وجود كائن غريب اسمه قصيدة النثر العامية لكنه اعتراض يشبه اعتراض مدرس ابتدائى على وجود التنين وأبو رجل مسلوخه والشاطر حسن فى خيال التلاميذ، فبعضهم اعترض ع التسمية وبعضهم ع الشكل والمضمون لكن فى الحقيقة ماحدش منهم حاول يتفاعل بشكل ما مع الكائن الغريب ده غير حفنه من المبدعين السابقين اللى شافو وجودهم فى التنظير للكتابة دى والدخول فى حرب وهمية مع السادة المعترضين، وحفنة تانيه من المبدعين اللى بيكتبو القصيدة النثرية وشافو إنهم أولى بالتنظير من غيرهم وأن جيل الكتابة لازم يفرز نقاده م الداخل فاتحولوا بقدرة قادر لأساتذه بنضارات وخرزانات.

وبفضل التراكم الإبداعى – فى ظنهم – عبارة عن مجموعة تجارب غير واعيه وغير مسئوله لأنها مختلفة عن الشكل الإبداعى السابق وقوانينه المتعارف عليها، فيبدأ النص يبقى ضحيه عشان الناقد يعيش ! لكن إبدا ع العامية المصرية بحر غويط مايقدرش يفضيه ناقد بفنجان قهوه أو قزازة ميه معدنية وهو قاعد على ترابيزه فى ندوه وبيلعب بالورق الخسران.

---

* حاتم مرعى .. شاعر عاميه.

ورقة عمل

سيد عبد الرحيم*

يظل النقد طفلاً جميلاً يدهش من كل ما يراه، يبحث عن اجابات لأسئلة هي في الواقع من أهم الدعائم الثقافية لأي مجتمع يبحث عن الرقي في أبهى معانيه فيدهشنا وهو يفتح مسام النص بين أيدينا لندرك أننا تعجلنا في قطف البراعم ولم نشم العبق الحقيقي للأزهار وكأنه الربيع.

جاء ليملأ العالم من حوله بالعطور، إلى أن يألف هذا الطفل النص فيصبح جزءً منه، في هذه اللحظة فقط يتحول إلى وحش يحارب كل ما هو جديد.

في أثناء هذه الحرب ينسى نصه الذي يتداعى بدوره

وربما يكون هو من أهم أسباب ضموره.

فحين يصبح النقد قالب ، ليس أمام النص مفر من التكيف مع هذا القالب .

ومن الغيب حقا أن يتفرغ النقد لحرب شرسة حول قضية الحداثة سواء كان معها أو ضدها وبلا مبرر ينقسم بين الأصالة والمعاصرة ونحن بالتالي نتشتت معه وعلينا أن نبحث عن خندق من الخندقين ويحارب بعضنا البعض أمام هذا السيل القادم من الغرب في صورة ثقافة استهلاكية.

العولمة هذا المصطلح الذي فرض علينا أن نبحث عن هوية وندرك بما لا يدع مجالاً للشك أننا بلا مشروع حضاري ونعاني من الارتجالية والتخبط أي عبث هذا وأي أصالة أو معاصرة ونحن لم نعطي لأدبنا القديم حقه من الدراسة والتحليل ومازال الريف يستخدم الأدوات البدائية حتى الآن ناهيك عن الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي وهو الأهم أنها الخيبة بكل المقاييس فأن لم ندرك مدى فداحة ما نحن فيه والنقد بشكل خاص متى يكون ذلك.

ولنا أن نتسأل لماذا لم يظل هذا الطفل جميلا ولا ينشغل بمغامراته مع المصطلاحات وهو في أشد الحاجة إلى الاكتشاف والاشتراك في انتاج المعرفة.

وهنا تفرض مقولة مونتيكيو نفسها وكأنه كان يرى ما يحدث الآن من نقادنا (أن النقاد

جنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد ما فلوثوا مياهه).

فلمصلحت من هذا الانقسام الذى أصاب النقد.

ألا ترى معى أنه أصبح عملة لها وجهان واحد يساهم بشكل قوى فى محاولة تغيب الوعى والآخر شيخ عجوز «يتعكز» على الزمن الجميل فى عزلته ولا يفعل شىء لإحياء هذا الزمن.

وليس هو الذى يحرك الأحداث ويشارك فى وضع الأحداث على المستوى السياسى والاقتصادى والاجتماعى.

هل جاء الوقت الذى ننظر فيه إلى هذا الطفل الذى أصابته الشيخوخة ولا نملك سوى أن تأخذنا به الشفقة أو النفور منه ونحن فى أشد الحاجة إليه .

أم وصل بنا الاستهتار إلى الحد الذى لا نفعل فيه شىء سوى النظر إلى جسد وجودنا لأن الطبيب تخلى عن واجبه واستسلم للعجز .

---

* شاعر فصحى من [illegible]

إبداع النقاد والقربه المثقوبه

علی المنجی*

إنه ليس تنبؤ كارثی، لكن قراءة فی واقع كيان كلمة الإبداع المتاحة.. بنظرة متأنية وممارسة أيدولوجية، وزعم الاحتكاك بوهم حدائق الإبداع فوق درب الثقافة والأدب والفن، نقول غير متهيبين بأن لغة الجماعة داخل مجتمعنا قد احتوت بقوة وتسلطت على مقدرات كلمة الفرد الخصوصية والتی يحاول أن يصرخها أو يبدعها..

أنظر معی إلی واقع الإبداع الحقيقی فی تراب أرضه الخصبة المليئة بالجذور التی تود أن تنطلق لتبدع ثمارها وكيف أن سلطة الجماعة ولغتها الموظفة بعبئها داخل حيز اقليمی باهت وتطلق عليها إبداع الأقاليم..

هم يتعاملون مع الواقع المخطئ، ينظرون وهم فوق المقاعد العالية داخل المكاتب المكيفة وغير المكيفة، هناك حيث الصفوة والتجمعات النفعية والمنطق الايدولوجی والبيروقراطيه المتعفنة، يتطلعون بتعالی ويمدون أيديهم إلی فروع أخری ذات صلات حميمة بهم وليس بالإبداع، فروع تجثم فوق حقول الإبداع المليئة بالجذور التی تحاول طرح طرحها، تتداخل تلك الفروع التابعة الموظفة بمراقبتها وتسلطها وبيروقراطيتها والجذور فتمنع ری ما تراه غير صالح من وجهة نظرها تبعا لمصالحها ومصلحة المنظومة، وتطمس بأقدامها جذور أخری لا تراها سواء بقصد أو بدون قصد، لا ترعی ولا تروی إلا تلك الجذور القاحلة والتي تستسلم لمنظومة اللغة الجماعية الصامدة من داخل المكاتب المكيفة والموظفة للاحتواء..

يقول الدكتور مراد وهبه فی كتابه جرثومة التخلف (يمكن القول بأن الإبداع عبارة عن قدرة العقل علی اكتشاف علاقات جديدة استناداً إلی عقل ناقد يسمح استحداث تغيير فی الطبيعة، أنه عملية عقلية لابد أن تنتهی إلی إحداث تغيير فی الواقع، وإذا لم يحدث هذا التغيير فی الواقع فلا يمكن فی هذه الحالة القول بأن ثمة إبداعا ولكن يمكن القول بإن ثمة توهما بأن هناك إبداعا..

لنتفق أولا علی دور النقد المبدع ومساحته كما وتأثيره كيفا داخل منظومتنا الثقافية عامة..

يقول الدكتور محمد عبد المطلب فی بحثه النص المشكل : (الواقع النقدی الحاضر يزدحم بنقاد مازالوا يمارسون النقد بأدوات الرومانسية، وونقاد يمارسونه بأدوات الواقعية مع حضور

نقاد مازالوا يتمسكون بالكلاسيكية، ووسط كل هذا الزخم يحاول نقد الحداثة أن يحتل مكانه الشرعى).

المساحة إذا فى الواقع النقدى لا بأس بها، أما من حيث التأثير، نحاول أن نستقرأ نتائجه مما يدور فى الساحة فنعثر علي الاجابة مدعمة كل التدعيم بسلبية النقد وعدم مواكبته لواقع الإبداع وهزيمة الآمال المعقودة عليه..

وظيفة النقد لا مجال لتعريفها هنا، وأنا أزعم أن كل المثقفين داخل الساحة على وعى تام بوظيفة النقد ومن ثم دوره الهام والمبدع فى تلقى الإبداع وتنقيته وبلورته وتقديمه الي المتلقى العادى..

أتساءل بدورى، هل من الممكن السيطرة على قدرات النقد المبدع وتوظيفها واختيار نصوص بعينها ودفعها إلى الناقد مجبرا للقراءة والنظر والتمحيص والبحث لتقرير نتائجه داخل احتفالات ومهرجانات ودوريات منسية تزدحم فى جبنها بالصخب والمجاملة والمحسوبية برعاية الفروع إياها الرقابية التسلطية القمعية، وننتفخ حينئذ بوهم الإبداع، بعدها يذهب كل هذا الضجيج إلى عالم النسيان كمتأنق بهر القوم بوجاهته وبذخه وعربدته فلما مات وانتهى لم يجد من يترحم عليه ..

متى تنتهى الوصاية علي دور النقد فى حياتنا الإبداعية المغمى عليها ..؟! هل النقاد هم المخطئون؟ ام أن حقول إبداعنا نضبت وماتت الجذور فيها ولا ثمار لها؟..

يقول كارل بوير فى كتابه القيم بحثا عن عالم أفضل :

(على كل فنان أن يدرس فنه حتى ولو كان فى عبقرية موتسارت، وكل فنان عظيم يتعلم من تجاربه الخاصة ومن أعماله، ومهمتنا هى أن نكتشف أخطاءنا وأن نتعلم منها).

هذا هو دور النقد الفعال البناء، ورغم حتميته هو انتقائى بالدرجة الأولى، وإذا سخرته جهة ما وتسلطت عليه إنحاز لها وفقد دوره الإبداعى..

لن أتحدث عن سلبيات المنظومة الجبرية المنطلقة لاحتواء الثقافة برمتها وبالتالى احتواء الإبداع وتقييمه (تسيسه) أو تبخيه حسبا لطموحاتها واتجاهاتها كأنها منظومة إعلامية ليس من وظائفها الإبداع بل قمعه ويكون طموحها المستفز هو خلق رأى عام مثقف مجازيا لا يحيد عن النظم والقواعد الصارمة التى تدور فى فلكها المنظومة..

الكارثة التى أتحدث عنها هى استيلاء تلك المنظومة الجبرية علي مقدرات الفن الإبداعى ومبدعيه، إن اكاديمية التدريس للنقد واجبه وشىء صحى وضرورى، أما تدخين النقد وفرض النصوص عليه وسلبه حريته الانتقائية هو الضياع بعينه داخل خداع المنظومة الثقافية الوهمية..

مع كل كثافة البحوث والقراءات المدونة على مدى الاحتفاليات المتتابعة باقليميتها وتجزئتها وتسلطها اتحدى أن يوجد هذا النص المبدعى الذى نقاه وقدمه الناقد المبدع (مع هذا لا ننفى تواجد النصوص المبدعه رغم عدم العثور عليها، كذلك وبالتأكيد معظم النقاد المتناولون للنصوص

الاحتفالية إن لم يكن جميعهم تكمن داخلهم عبقرية الإبداع ولكنها ضاعت فى زخم الاحتفال وفرض النصوص وسرعة التدبيج وسلب حرية الناقد فى الاختيار..).

يقول أستاذنا الكبير توفيق الحكيم من الجائز أن تنبت قصيدة شعرية رائعة بين الزنوج بلغتهم فى غابة من الغابات، لأن الاحساس الفنى يمكن أن ينبت فى أى مكان، لكنا لا نستطيع أن نتحدث عن أدب الزنوج إلا إذا وجد النقد الذى ينظر آثار هؤلاء القوم ويكشف عن مصادرها وأهدافها واتجاهاتها ..

إذا وظيفة النقد وظيفة خطيرة وهامة وإبداعية فى نفس الوقت، بل هى بلورة الإبداع وتجسيده وتقديمه ..

لا تستمع إلى مقولة المبدعين حين يقولون (نحن لا يهمنا الناقد المتلقى.. لكن اهتمامنا أولا وأخيراً بالمتلقى العادى)، لا تلتفت إليهم حين يخبرونك بذلك، فهم غارقون داخل عوالمهم، لا يحسبون العملية الإبداعية بمقاييس أكاديمية، والحقيقة أن النقد المبدع هو أداة كشف الغطاء ونفض الغبار بل وتشكيل ووضع الأعمال الإبداعية فى الحيز والمكان اللائق بها ..

بسلبية الإبداع أو ايجابياته فالنقد المبدع يؤطر ويقطره ويضع مفاتيحه بين أيدى المتلقى العادى وغير العادى..

السؤال الآن : هل واكب النقد المبدع بحرية تامة وصدق وعدم مجاملة ودون أدنى تكليف أو اجبار عملية الإبداع فيما يسمونه إبداع أدباء مصر فى الأقاليم ؟!..

رغم المجهودات التى بذلت وتبذل، رغم غضب الغاضبون، وتربص المتربصون أرى أن كل ما كان هو نفخ شديد وقوى ولكن للأسف كانت القربه مثقوبه..

المراجع

- ثقافة المقاومة (كتابات نقدية لمجموعة من المؤلفين)
- أدب الدقهلية (كتابات نقدية لمجموعة من المؤلفين)
- ثقافتنا فى مواجهة العصر (د. زكى نجيب محمود)
- فقه الاختلاف (د. محمد فكرى الجزار)
- فن الأدب (توفيق الحكيم)
- جرثومة التخلف (د. مراد وهبه)
- بحثًا عن عالم أفضل (كارل بوبر ترجمة د. أحمد مستجير)
- النص المشكل (د. محمد عبد المطلب)

---

* على المنجى روائى من السويس.

الفهرس

رقم الايداع : ٢٠٠٠/٤٠٢٨

الأمل للطباعة والنشر